



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2009). Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Kulturze

Joanna Aleksandrowicz

Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Tadeusza Miczki

Katowice 2009

Spis treści

Wstęp	5
--------------------	---

Część pierwsza

Goya w kulturze hiszpańskiej

Rozdział I

Od sielanki gobelinów do mroku czarnego malarstwa.

Wprowadzenie do Goi	21
Błękity i czernie	21
Źródła przemian	28
Niedyskretny urok legendy	33
Obnażanie mitów	37
Znaki zapytania	41
Poza ramami epoki	45

Rozdział II

Goya w meandrach hiszpańskości.

Pomiędzy tożsamością a stereotypem	49
Ikony narodowe	49
Świadectwo wspólnej historii	54
Goya w refrenach współczesności	59
Pytania o hiszpańskość	62
<i>Las Españas</i>	66

Rozdział III

Powracając do Goi.

Inspiracje, aktualizacje, nawiązania	71
Malarskie powroty	71
Twarze mistrza	82
Pokusa biografii	85
Na deskach sceny	88
Goya oczami poetów	94
Muzyczne impresje	98

Część druga

W kręgu filmowych reminiscencji tematycznych

Rozdział IV

Aún aprendo.

W labiryntach biografii i legendy	102
Niemy świadek epoki. <i>El dos de mayo, Pepe-Hillo, Goya que vuelve</i>	102
Kochanek ze złamanym sercem. <i>Duquesa de Alba y Goya</i>	104
Przyjaciel <i>majas</i> i <i>toreros</i> . <i>La maja del capote, María Antonia La Caramba</i> i <i>La Tirana</i>	106

Karykaturzysta w obozie wroga. <i>El abanderado</i>	108
Malarz z apokryfów. <i>Francisco de Goya</i>	109
Samotny geniusz. <i>Goya, historia de una soledad</i>	111
Głos z dna obrazu. <i>Goya i filmy dokumentalne</i>	115
Niecierpliwy malarz w lustrach historii. <i>Goya o impaciencia, Paisaje con figuras, Curro Jimenez, Máscara negra</i>	118
Myśliciel ze zmarszczonym czołem. <i>Los desastres de la guerra</i>	120
Buntownik nie bez powodu. <i>Goya</i>	121
Obserwator w oknie powozu. <i>Volavérunt</i>	123
Młodzieniec w peruce i starzec o dwóch laskach. <i>Goya</i>	124
Artysta w objęciach nocy. <i>Un perro llamado dolor</i>	129

Rozdział V

No se puede mirar.

Oblicza wojny i zakręty historii	132
Od krwi do smugi światła, od <i>Okropności wojny do Tanga</i>	132
Spojrzenie wujka Paco. <i>La hora de los valientes</i>	143
Rozstrzelania w błędnym kole zdarzeń. <i>Widmo wolności, Dziewczyna marzeń, Kuzynka Angelica, ¡Ay Carmela!, Un perro llamado dolor, Goya, historia de una soledad, El dos de mayo, Sangre de mayo</i>	147
<i>Lament dla bandyty i rytuały przemocy</i>	151
Echa teraźniejszości. <i>Pascual Duarte i Los desastres de la guerra</i>	153
Saturn w meandrach historii. <i>Anna i wilki, Labirynt Fauna</i>	155

Rozdział VI

El espejo indiscreto.

Konteksty społeczne	162
Waleczni toreros i spojrzenia znad wachlarza. <i>El Conde de Maravillas, El dos de mayo, Pepe-Hillo i La condesa María</i>	162
Madryt z palety mistrza. <i>Esencia de verbena</i>	167
Piknik na brzegu rzeki. <i>Goyescas, La maja del capote, María Antonia la Caramba i La Tirana</i>	170
Gorycz krzywego zwierciadła. <i>Divinas palabras</i>	185
Demony porywają mamę. <i>Anna i wilki, Mama ma sto lat, Kuzynka Angelica</i> ..	189
Pomiędzy turpizmem a rozbajaniem mitów. <i>Caniche i Jamón, jamón</i>	191
W sieci dworskich intryg. <i>Volavérunt</i>	194
Cień miłości, cień śmierci. <i>Un perro llamado dolor, Goya</i>	199
<i>Elegia, czyli Maja raz jeszcze</i>	206

Część trzecia

Obrazy malowane kamerą

Rozdział VII

Czas zakrzepły w portretach.

O filmowych galeriach postaci	210
Autoportrety	210
<i>Umrzeć na zieleń Veronesego. Cayetana</i>	221

Kobiety w półcieniu. Josefa i Leokadia	230
Oblicza władzy. Rodzina królewska i Manuel Godoy	234
Blask pereł i biel mankietów. Arystokracja	238
Odcienie ludowości. <i>Majas</i> i <i>majos</i> , aktorki i <i>toreros</i>	241

Rozdział VIII

Cisza martwych natur.

O scenografii i rekwizytach	244
-----------------------------------	-----

Przestrzenie naznaczone czasem	244
Pocztówki z podróży	247
Pomiędzy fantazją a rekonstrukcją	248
Sekrety pracowni	252
Margines pejzażu	256
Pustka nieba	257
Rekwizytorium minionej epoki	259
Przedmioty w odsłonach znaczeń	262

Rozdział IX

Paleta barw, paleta światła.

O kolorze, światłocieniu i tajnikach kompozycji.....	267
--	-----

Wyniosły bezruch żywych obrazów	267
Intertekstualne <i>punctum</i>	272
<i>Quasi</i> -cytaty	274
Kinomalarstwo	275
Światło utkane z farb	280
Problem koloru	281
Sekrety kompozycji	287
Ramy kadru, ramy obrazu	289

Zakończenie	293
--------------------------	-----

Filmografia	303
--------------------------	-----

Bibliografia	315
---------------------------	-----

Chronologiczny indeks przywołanych prac Goi	336
--	-----

Wstęp

Twórczość Francisco Goi y Lucientes nie bez powodu uważana jest za najczęściej przywoływany w hiszpańskim kinie kontekst malarski i graficzny¹. Dzieło wielkiego Hiszpana dostarcza całej złożoności plastycznych odniesień dzięki różnorodności podejmowanych tematów i stosowanych technik. Szeroki krąg oddziaływania wpływa również z uniwersalności artystycznej wizji, która jednocześnie stanowi cenny obraz epoki malarza. Inspiracjom tematycznym i różnorodnym odniesieniom kompozycyjnym do dzieła mistrza towarzyszą opowieści zainspirowane jego biografią, a zwłaszcza osnutą wokół niej romantyczną legendą. Zaskakuje tu nie tylko ogromna ilość tytułów, ale i zróżnicowany charakter poszczególnych nawiązań.

Pierwsze zachowane przykłady kinowych inspiracji sztuką oraz biografią Goi pochodzą z lat dwudziestych XX wieku i od tego czasu po dziś dzień nieprzerwanie obserwujemy powstawanie kolejnych filmów nawiązujących do życia i prac mistrza (najnowsze, omawiane w rozprawie, powstały w trakcie jej pisanie, w 2008 i 2009 roku). Przeanalizowany tu materiał źródłowy obejmuje 36 filmów fabularnych, 7 serii telewizyjnych i 31 dokumentów, które traktuję raczej jako materiał uzupełniający, skupiając się przede wszystkim na pozycjach wchodzących w obręb pierwszych dwóch gatunków. Zdecydowana większość omówionych filmów jest mało znana i niedostępna w Polsce (wyjątkiem są oczywiście dzieła Luisa Buñuela, Carlosa Saury, Isabel Coixet i Guillermo del Toro). Znaczną część starszych filmów – z lat dwudziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych – obejrzałam w Filmoteca Nacional w Madrycie.

Opisywane zjawisko dotyczy nie tylko kina hiszpańskiego, ale także innych kinematografii. W niniejszej pracy postanowiłam jednak skupić się wyłącznie na analizie filmów hiszpańskich, które niewątpliwie dostarczają najciekawszych i najbardziej różnorodnych inspiracji. Głównym powodem mojego wyboru jest chęć ukazania poprzez analizę filmów, jak postrzegany był Goya w swojej ojczyźnie na kolejnych etapach hiszpańskiej historii i jak, również za sprawą kina, przekształcał się w ikonę hiszpańskości.

¹ Por. np. J. L. Borau: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 19.

W niektórych przypadkach klasyfikacja filmu może wydawać się nieco dyskusyjna. Za decydujące kryterium w doborze filmografii uznałam hiszpańską narodowość reżysera lub jego silny związek z Hiszpanią. Dlatego też omawiam tu wyprodukowane we Francji *Widmo wolności* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) Luisa Buñuela, amerykańską *Elegię* (*Elegy*, 2008) Katalonki Isabel Coixet² czy *Labirynt fauna* (*El laberinto del fauno*, 2006) – koprodukcję hiszpańsko-meksykańską, nakręconą w Hiszpanii i wyreżyserowaną przez pracującego niejednokrotnie w tym kraju meksykańskiego twórcę Guillermo del Toro. Z tych samych względów wykluczyłam natomiast anglojęzyczny film czeskiego reżysera Milosa Formana *Duchy Goi* (*Goya's Ghost*, 2006), mimo że jest koprodukcją hiszpańsko-niemiecko-francuską.

Moja rozprawa jest pierwszą próbą zebrania wszystkich wątków związanych z obecnością malarza i jego twórczości na ekranach, zarówno kinowych, jak i telewizyjnych. Dotychczas powstawały z tego zakresu sporadyczne artykuły, najczęściej podejmujące najłatwiejszy do ujęcia aspekt zagadnienia, a mianowicie obecność na ekranie samej postaci artysty³. Tylko pojedynczy autorzy próbują wykraczać poza ten obszar, podając jednak wyłącznie wybrane przykłady, poświadczające związki kina ze sztuką Goi⁴. Najbardziej pomocne są artykuły Mercedes Águedy Villar⁵, będące rzetelną anali-

² Zob. M. Camí-Vela María: *Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet*. W: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Bajo la dirección de P. Feenstra y H. Hermans. Amsterdam–New York 2008, s. 179–192.

³ G. Camarero Gómez: *Retratos de la sombra o la fábrica de los malos sueños: imágenes cinematográficas sobre Goya*. „Tiempo y Tierra” 1996, n° 3, s. 163–72; Á. Comalada Negre: *Goya en el cine*. „Historia y Vida” 1996, n° 80, s. 132–135; M. Palacio: *Les images de Goya à la télévision espagnole*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 49–59; J. F. Pérez Gállego: *Goya entre el Este y el Oeste*. „Heraldo de Aragón” 11.10.1970; tegoż: *Venturas y desventuras de Goya en el cine*. „Heraldo de Aragón” 12.10.1968; M. Rotellar: *Goya en el cine*. W: L. Buñuel: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*. Introducción de G. M. Borrás Gualis. Zaragoza 1992, s. 171–173; tegoż: *Goya en el cine*. W: tegoż: *Aragoneses en el cine*. Vol. 3. Zaragoza 1972, s. 52–63; J.-C. Seguin: *Goya au cinéma*. W: *De Goya à Saura...*, s. 61–82.

⁴ E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 247–276; C. Cadafalch y C. Grandas: *Goya y su influencia en el*

zą goyowskich wątków biograficznych w hiszpańskim kinie, choć autorka koncentruje się wyłącznie na ekranowych wizjach postaci artysty i czyni to z innej perspektywy badawczej, a mianowicie z punktu widzenia zgodności historycznej.

Analizując ogrom filmowego materiału staram się również przybliżyć zagadnienia związane z ogólnymi problemami inspiracji plastycznych w kinie, gdyż dzieło Goi może służyć za doskonały przykład różnorodnych technik przywoływania grafiki i malarstwa na ekranie – od *tableau vivant* po intertekstualną aluzję, czytelną tylko dla odbiorców zdolnych odszyfrować ukryty przekaz. Istotną część spośród ponad 350 wykorzystanych opracowań, głównie obcojęzycznych⁶, stanowią więc też pozycje zajmujące się estetycznymi problemami obecności malarstwa w filmie i sposobami wykorzystania inspiracji plastycznych w kinie światowym⁷. Z tego zakresu szczególnie pomocna jest praca Áurei Ortiz i Marii Jesús Piqueras *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*⁸.

cine español de postguerra: una aproximación a trevés de los directores B. Perojo, J. Orduña y L. Buñuel. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 479–490.

⁵ M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 67–101; tejże: *La visión histórica de Goya en el cine*. W: *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Coord. M. Cabañas Bravo. Madrid 2001, s. 545–555.

⁶ Cytowane teksty przytaczam w tłumaczeniu własnym, jeśli nie zaznaczono inaczej.

⁷ Zob. np.: M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura*. W: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Ed. Rafael Utrera Macías. Sevilla 2002, s. 63–90; J. L. Borau: *La pintura en el cine...*; Z. Czeczot-Gawrak: *Film o sztuce: nowe zjawisko kultury artystycznej*. Wrocław 1974; Z. Czeczot-Gawrak: *Filmowe spotkania ze sztuką: filmy o malarstwie, rzeźbie, grafice, architekturze*. Warszawa 1974; A. Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. London 1996; K. French: *Art by Film Directors*. London 2004; J. de Pablos Pons: *El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper*. „Icono 14” 2006, n° 7/30, s. 1–15; J. Połom: *Film – sztuka obrazu*. Warszawa 1980.

⁸ A. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995.

Z prac filmoznawczych warto w tym miejscu wyodrębnić i te, które podejmują rozważania nad zagadnieniami operatorskimi, takimi jak wykorzystanie światła, koloru i kompozycji, oraz problemami scenografii, kostiumu czy charakteryzacji⁹. Kolejną grupę stanowią opracowania monograficzne na temat reżyserów, czerpiących w swojej twórczości z dzieła Goi¹⁰ – nawet jeśli samym nawiązaniom poświęcone są tu czasem zaledwie krótkie wzmianki, jest to materiał cenny dla zapoznania się z artystycznym kontekstem goyowskich wpływów.

Pomocne są również publikacje ogólne z zakresu kina hiszpańskiego – zarówno autorów hiszpańskich, dokonujących historycznej syntezy najważniejszych zjawisk od początku istnienia kinematografu po dzień dzisiejszy¹¹, zarysowując tło historyczno-

⁹ J. Bayo, A. Navarro, R. Oleina: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*. Pról. F. Méndez-Leite. Valladolid 2007; M. Berenguer: *El color adicional*. W: *Directores de fotografía del cine español*. Ed. L. Francisco. Madrid 1989, s. 297–301; C. F. Heredero: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de la fotografía del cine español*. Alacalá de HERNARES 1994; A. Román: *Mi experiencia del color*. W: F. Llinás: *Directores de fotografía...*, s. 307–313; K. Konrad: *Światło w filmie*. Warszawa 1983; H. Książek-Konicka: *Dramaturgiczna funkcja koloru*. „Kino” 1971, nr 4, s. 35–37; F. Murcia: *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid 2002; J. Wójcik: *Światło. Propozycja ujęcia tematu*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 37–50.

¹⁰ M. Barrientos Bueno: *Goya en Burdeos, el Arte Como Espejo Deformante de la Vida*. W: *Francisco Rabal en el Recuerdo*. Sevilla 2002, s. 73–76; N. Berthier: *Carlos Saura o el arte de heredar*. W: *Miradas sobre pasado y presente...*, s. 117–130; J. Cánovas Belchí: *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*. W: *De Goya à Saura...*, s. 83–92; M. D’Lugo: *The films of Carlos Saura. Practice of seeing*. Princeton 1991; C. Fernández Cuenca: *La obra de José Buchs*. Madrid 1949; R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid 1994; A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków 2005; I. Pisano: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001; A. Sánchez Vidal: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza 1988.

¹¹ Zob. np. R. Gubern, J. E. Monterde, J. Perez Perucha, E. Rimbau y C. Torriero: *Historia del cine español*. Madrid 2005.

filmowe omawianych inspiracji, jak i opracowania, pokazujące z perspektywy polskiego badacza specyfikę hiszpańskiego kina¹², zajmujące się jego recepcją w Polsce¹³ lub dokonujące syntezy hiszpańskiej myśli filmowej¹⁴. Ważną część stanu badań stanowią też prace poświęcone wybranym aspektom z historii kina hiszpańskiego, lokujące rozwój sztuki filmowej na tle konkretnej sytuacji politycznej i społecznej¹⁵, a także – ze względu na historyczno-polityczne uwikłanie wielu omawianych nawiązań – pozycje zajmujące się złożonymi relacjami kina i historii¹⁶.

W stanie badań wyodrębnić można również drugi zasadniczy zakres opracowań – o ile pierwszy koncentrował się wokół problematyki filmowej, o tyle ten dotyczy samej

¹² E. Królikowska Elżbieta: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988.

¹³ T. Miczka: *Kino hiszpańskie w Polsce*. W: *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*. Red. F. Prensa Gonzáles. Madrid 2002, s. 653–659.

¹⁴ W. Chyła: *Hiszpańska myśl filmowa*. Warszawa 1991.

¹⁵ Zob. np.: R. Añoover Díaz: *La política nacional administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid 1992; J. M. Caparrós Lerra: *Arte y politica en el cine de la República (1931–1939)*. Pról. de M. Porter-Moix. Barcelona 1981; tegoż: *El cine español bajo al regimen de Franco (1936–1975)*. Barcelona 1983; tegoż: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975–1989)*. Barcelona 1992; tegoż: *El cine español de los años setenta*. Pamplona 1976; C. Fernández Cuenca: *30 años de documental de Arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid 1967; C. F. Heredero: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*. Valencia 1993; M. J. Payán: *El cine español de las 90*. Madrid 1993; S. De Pablo: *Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia*. „Cuadernos Canela” 2005, n° 16, s. 33–43; J. Pérez Perucha Julio: *Antología crítica del cine español 1906–1995. Flor en la sombra*. Madrid 1997; A. Salvador Marañón: *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid 2006; V. Sánchez-Biosca: *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*. Pról. de J. C. Mainer. Madrid 2006; G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia en el cine. (1808–1814)*. Madrid 2008.

¹⁶ J. Romaquera, E. Riambau: *La historia y el cine*. Barcelona 1983; M. Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Traducción y adaptación de la nueva edición francesa por Rafael de España. Pról. J. M. Caparrós Lera. Barcelona 1995.

twórczości Goi i podobnie jak w poprzednim, wyszczególnić w nim możemy kilka typów publikacji, różniących się między sobą sposobem ujęcia tematu. Pierwszy rodzaj obejmuje prace dokonujące syntezy życia i twórczości artysty, będące swoistym kompendium wiedzy na jego temat. Bardzo często odwołuję się zwłaszcza do książki *Francisco Goya. Vida y obra* Valeriano Bozala¹⁷. Ponadto należy wyróżnić grupę publikacji zajmujących się określonymi problemami w dziele mistrza¹⁸. Niezwykle istotne dla rozwinięcia tematu niniejszej rozprawy są też opracowania omawiające oddziaływanie twórczości Goi na innych artystów – malarzy, rzeźbiarzy, poetów, pisarzy i dramaturgów. Najważniejsze pozycje z tego zakresu to zbiór tekstów *Goya, 250 años des-*

¹⁷ V. Bozal Valeriano: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1–2. Madrid 2005.

¹⁸ Zob. np.: J. Carrete Parrondo: *Francisco de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*. Zaragoza 1999; M. Comba Sigüenza: *El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya*. „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1982, n° 55, s. 125–143; J. Fauque y R. Villanueva Etchevarria: *Goya y Burdeos. 1824–1828*. Zaragoza 1982; J. Gállego Serrano: *Autoretratos de Goya*. Zaragoza 1990; tegoż: *Goya hombre contemporáneo*. W: *Conversaciones sobre Goya y arte contemporáneo*. Zaragoza 1981, s. 24–35; N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008; tegoż: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792–1804*. Madrid 1992; N. Glendinning, P. Aullón de Haro, V. Bozal y J. Vega: *Disparates. Francisco de Goya: tres visiones*. Madrid 1996; C. Herranz Rodríguez: *Indumentaria goyesca*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 251–270; E. Lafuente Ferrari: *“Los deastres de la Guerra” de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona 1979; tegoż: *Los frescos de San Antonio de la Florida*. Ginebra 1964; J. Wilson-Bareau: *Goya, la década de los Caprichos: dibujos y aquefuertes*. Madrid 1992; J. L. Morales y Marín: *Goya, pintor religioso*. Zaragoza 1990; J. L. Ona González: *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias bibliográficas*. Zaragoza 1997; M. T. Rodríguez Torres: *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*. Madrid 1993; F. J. Sánchez Cantón: *Los niños en las obras de Goya*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 67–87; N. Seseña: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004; V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000; J. Vega: *Francisco de Goya grabador: instantáneas. Desastres de la guerra*. Madrid 1992.

*pués*¹⁹ oraz końcowy rozdział pracy Nigela Glendinninga *Goya y sus críticos*, której poprzednie części poświęcone są recepcji dzieła Goi²⁰. Praca ta jest szczególnie warta uwagi ze względu na syntetyzujący charakter w ujęciu problemu, a także z powodu uwzględnienia filmowych inspiracji biografią Goi. Na temat wpływów artysty na rozwój współczesnego malarstwa wyczerpująco pisze również Enrique Lafuente Ferrari w trzeciej części swojej książki *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*²¹ oraz Eliseo Trenc w artykule *La présence de Goya dans l'art contemporain*²².

Pisząc o Goi nie można pominąć wczesnych biografii mistrza²³, istotnych zwłaszcza przy omawianiu romantycznej legendy artysty, której echa odnajdujemy wielokrotnie także na kinowych ekranach. Natomiast źródłowy charakter posiada zachowana korespondencja Goi²⁴, choć ze względu na rozmaite czynniki (m.in. cenzurę wprowadzoną przez spadkobierców malarza) nie ma ona tak rozstrzygającego wymiaru, jak można by się spodziewać.

¹⁹ Zob. np. I. Julián Gozáñez: *Goya...y después*. W: *Goya 250 años después...*, s. 379–406.

²⁰ N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Trad. M. Lozano. Madrid 1982.

²¹ Lafuente Ferrari Enrique: *Goya y su influencia en la pintura posterior*. W: tegoż: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947, s. 194–281.

²² E. Trenc: *La présence de Goya dans l'art contemporain*. W: *De Goya à Saura...*, s. 15–20.

²³ Zob. np.: P. Berroqui: *Una biografía de Goya escrita por su hijo*. „Archivo Español de Arte y Arqueología” 1927, vol. 3, n° 7, s. 99–100; V. Carderera: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. W: „Seminario Pintoresco Español” 15 julio 1838, n° 120, s. 253–255; L. Mathéron: *Goya*. Paris 1858; Ch. Yriarte: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris 1867; F. Zapater y Gómez: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza 1868.

²⁴ Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003; F. de Goya: *Diplomatario. Addenda*. Ed. Á. Canellas López. Zaragoza 1991.

W ramach opracowań pomocniczych – niezwiązanych bezpośrednio z osobą Goi, pozwalających jednak zrozumieć historyczno-kulturowy kontekst omawianego zagadnienia – można wyodrębnić grupę prac z zakresu historii Hiszpanii, wśród których znajdujemy zarówno pozycje ogólne²⁵, jak i dotyczące wybranych problemów epoki artysty oraz budowania hiszpańskiej tożsamości kulturowej²⁶. Drugi obszar tematyczny

²⁵ Zob. np.: B. Gola, F. Ryszka: *Hiszpania*. Warszawa 1999; M. Tuñon de Lara, J. Valdeon Baroque, A. Dominguez Ortiz: *Historia Hiszpanii*. Tłum. Szymon Jędrusik. Kraków 1997; J. M. Walker: *Historia de España*. Madrid 1999.

²⁶ Zob. np.: J. Álvares Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid 2000; Á. Behamonde Magro: *El primer relato del Dos de Mayo de 1808*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 137–140; Ch. Demange: *El Dos de Mayo: la construcción de una identidad común*. W: *Madrid 1808...*, s. 171–180; C. G. Navarro: *Retrato de una herida. El Dos de Mayo en la Pintura española del siglo XIX*. W: *Madrid 1808...*, s. 141–158; M. Tuñon de Lara: *La España del siglo XIX*. Paris 1961; C. Vidal: *España contra el invasor francés 1808*. Barcelona 2008.

stanowią prace opisujące kulturę²⁷, literaturę²⁸, filozofię²⁹ i sztukę Hiszpanii³⁰ oraz historię malarstwa europejskiego³¹.

Problem inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim wpisuje się w szeroki krąg zagadnień związanych ze wzajemnym oddziaływaniem kina i malarstwa. Jak pisze Tadeusz Miczka: „wydaje się oczywiste, że „plastyczność” a zwłaszcza „malarskość” filmu jest jego naturalną cechą, często uważaną, niezależnie od charakteru poszczególnych utworów, za pochodną kultury artystycznej twórców i odbiorców, choć przecież może ona mieć rozmaity wpływ na rozumienie i odczytanie znaczeń filmowych”³². Od początków istnienia kinematografu malarstwo obecne było w filmie, ten zaś z czasem zaczął również oddziaływać na malarstwo, co doskonale pokazał José Luis Borau w drugiej części pracy *La pintura en el cine. El cine en la pintura*³³. Można więc mówić tutaj o niezwykle szerokim polu wzajemnych oddziaływań.

²⁷ Zob. np.: M. del Castillo: *Hiszpańskie czary*. Przeł. D. Knysz-Rudzka. Warszawa 1989; C. Fuentes: *Pogrzebane zwierciadło*. Przeł. E. Klekot. Łódź 1994.

²⁸ Á. del Río: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 1. *Od początków do 1700 roku*. Przeł. K. Piekarec. Warszawa 1970; tegoż: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 2. *Od 1700 roku do czasów współczesnych*. Przeł. K. Wojciechowska. Warszawa 1972; M. Strzałkowa: *Historia literatury hiszpańskiej – zarys*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

²⁹ Zob. np. M. Jagłowski: *Specyficzne cechy filozofii hiszpańskiej*. „Annales UMCS”, Sectio I, 2002, vol. 27, s. 183–195.

³⁰ Zob. np.: I. Henares Cuéllar: *La teoría de las artes plásticas en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada 1977; P. López Mondéjar: *Fotografía hiszpańska na przełomie wieków*. W: *Światło i mrok. Szkice o fotografii hiszpańskiej*. Red. T. Ferenc, J. Studzińska. Łódź 2007, s. 13–40; E. Martínez Aguilera: *Pintura española del siglo XVIII*. Madrid 1946; A. Székley: *Malarstwo hiszpańskie*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1977.

³¹ Zob. np. M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1989.

³² T. Miczka: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987, s. 21.

³³ J. L. Borau: *La pintura en el cine. El cine en la pintura...*, s. 81–112.

Problemy powiązań kina z malarstwem podejmowali również pierwsi teoretycy filmu. Jak pisze Alicja Helman: „fascynował [ich] sam fakt, iż mają do czynienia z ruchomymi obrazami (*moving pictures*), z obrazami, do których wprowadzono współczynnik ruchu. W konsekwencji samo rozumienie terminu „obraz” implikowało zjawisko podobne do obrazu malarskiego bądź fotografii”³⁴. Pojęcie „żywych obrazów”, używane było wielokrotnie w początkach kina i podkreślało nie tylko ściśle malarskie konotacje filmu, ale też jego związek z rozpowszechnioną jeszcze przed wynalezieniem kinematografu tradycją inscenizowania przedstawień malarskich. Tak naprawdę „nie jest [on jednak] sztuką ruchomych obrazów. Jest opowiadaniem o jakimś zdarzeniu, wyrażonym za pomocą środków plastycznych. Materia plastyczna stanowi jedynie komponent ekspresji filmowej, a kontekst plastyczny wzmacnia dramatyczny”³⁵.

Nurt badania kina w zestawianiu go z właściwościami dzieła malarskiego powszechny był zwłaszcza we wczesnej myśli filmowej. W latach dwudziestych powstają na przykład artykuły Kazimierza Malewicza, oddające nie tylko specyficzny punkt widzenia malarza, ale też wyrażające charakterystyczne dla tego czasu poglądy, upatrujące kierunku rozwoju kina w jego powiązaniach z malarstwem (lub z innymi sztukami)³⁶. Innym przykładem malarza, wiążącego rozważania nad kinem z problematyką obrazu malarskiego, jest francuski artysta Fernand Léger, autor powstałego również w latach dwudziestych tekstu *Peinture et cinéma*³⁷, w którym postuluje odnowienie kina za pomocą rezygnacji ze scenariusza i treści literackich, tak jak malarstwo powinno zrezygnować z tematu i skupić się na samej tylko obserwacji przedmiotu.

Bardzo istotne są opublikowane w 1936 roku rozważania Waltera Benjamina na temat technicznej reprodukcji dzieła sztuki³⁸, gdzie odnajdujemy następujące porówna-

³⁴ A. Helman: *Obraz*. W: *Słownik pojęć filmowych*. T. 6. Pod. red. A. Helman. Wrocław 1994, s. 49.

³⁵ T. Miczka: *Inspiracje plastyczne...*, s. 62.

³⁶ Zob. np. K. Malevich: *El pintor y el cine*. „Archivos de la Filmoteca” 2002, n° 41, s. 99–112. Zob. także: A. Helman: *Obraz...*, s. 52–54.

³⁷ Zob. F. Léger: *Malarstwo i kino*. Przeł. Ł. Demby. W: *Europejskie manifesty kina. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 179–180.

³⁸ Zob. W. Benjamin: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Przeł. K. Krzemień. W: *Estetyka i film*. Pod red. A. Helman. Warszawa 1972, s. 151–183.

nie obrazu malarskiego i filmowego: „malarz przy pracy zachowuje naturalny dystans wobec materii, kamerzysta wdzierając się w jej tkanę. Obrazy, które obaj uzyskują, różnią się ogromnie. Malarski jest pełny, skończony, obraz operatora jest wielorako rozbity, a jego części łączą się według nowych praw. Zatem, dla współczesnego człowieka filmowe przedstawienie realności jest niepomniernie ważniejsze od obrazu malarza, ponieważ zapewnia, właśnie dzięki bardziej intensywnemu wniknięciu w rzeczywistość aparatem, wygląd rzeczywistości wolny od deformacji wnoszonych przez aparat”³⁹.

W latach pięćdziesiątych Krzysztof Teodor Toeplitz dokonał obszernej analizy związków pomiędzy obrazem malarskim i filmowym⁴⁰, wpisując się w nurt powojennych polskich badań komparatystycznych. W jego artykule, oprócz porównania dzieła malarskiego i filmowego, znajdujemy też rozważania na temat wykorzystywania przez kino obrazów malarskich: „Transpozycja obrazu malarskiego na film nie polega na budowaniu żywego obrazu, ale na przeniesieniu jego treści emocjonalnych i kompozycyjnych wartości na nowe środki wyrazowe właściwe sztuce filmowej. [...] Obraz filmowy, będący transpozycją obrazu malarskiego (bądź też stylistycznie powiązanej grupy obrazów malarskich) nie musi żadnym ze swych przedstawień przypominać pierwowzoru w formie skończonej, pełnej, sfotografowanej jedynie realizacji malarskiej”⁴¹.

W myśli hiszpańskiej problemy związane z występowaniem w kinie innych sztuk, w tym także malarstwa i wynikających stąd zagadnień koloru, kompozycji, a także strategii przedstawiania rzeczywistości w filmie historycznym opisał José Camón Aznar w pracy *La cinematografía y las artes*, również powstałej w latach pięćdziesiątych⁴².

W końcu lat osiemdziesiątych syntezę z zakresu wzajemnych relacji kina i malarstwa opublikował francuski badacz Jacques Aumont⁴³. W pracy *L'oeil interminable*.

³⁹ Tamże, s. 166.

⁴⁰ K. T. Toeplitz: *Obraz malarski a obraz filmowy*. „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 66–87.

⁴¹ Tamże, s. 85–86.

⁴² J. Camón Aznar: *La cinematografía y las Artes*. Madrid 1952.

⁴³ J. Aumont: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Toulouse 1989 (wydanie hiszpańskie: *El ojo interminable: cine y pintura*. Traducción de A. López Ruiz. Barcelona 1997). Na temat obrazu kinowego i malarskiego zob. także: J. Aumont: *L'Image*. Paris 1990 (wydanie hiszpańskie: tenże: *La imagen*. Traducción de A. López Ruiz. Barcelona 1992).

Cinéma et peinture zestawia on tematykę dziewiętnastowiecznego malarstwa z narodzinami kina⁴⁴, a także podkreśla rolę kolei i panoramy w budowaniu filmowego odbioru rzeczywistości⁴⁵. Poświęca również miejsce problematyce spojrzenia odbiorcy⁴⁶, światła i koloru⁴⁷ oraz ram w obrazie malarskim i filmowym⁴⁸.

Na gruncie włoskich badań powstały w tym okresie prace Antonia Costy⁴⁹, w których rozwija on teorię na temat obrazu malarskiego w kinie. Wprowadza, związane z odbiorem dzieła malarskiego w filmie, pojęcie *effetto dipinto* (efekt namalowania) i rozróżnia dwa sposoby jego przejawiania się – *effetto pitturato* (efekt malarski) i *effetto quadro* (efekt obrazu)⁵⁰.

Oczywiście wspomniane tu poglądy na temat oddziaływań kina i malarstwa są zaledwie wybranymi przykładami z dużej grupy opracowań i mają na celu jedynie zaakcentowanie, iż problematyka ta podejmowana była także na gruncie rozważań teoretycznych. Wpisują się one w znacznie szerszy i bardziej zróżnicowany krąg zagadnień, dotyczący samego obrazu kinowego⁵¹. Doskonałą syntezę poglądów na temat kina i malarstwa znaleźć można natomiast w rozdziale książki autorstwa Ortiz i Piqueras zatytułowanym *Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura*⁵².

Moje rozważania na temat inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim lokują się na polu badań nad intertekstualnością przekazu filmowego, którą Katarzyna Majewska w artykule *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje* definiuje (za Gerardem Genette'm, zajmującym się tym problemem na gruncie literaturoznawstwa) jako

⁴⁴ Por. J. Aumont: *L'oeil interminable...*, s. 24.

⁴⁵ Por. tamże, s. 44–45.

⁴⁶ Por. tamże, s. 58.

⁴⁷ Por. tamże, s. 194–195.

⁴⁸ Por. tamże, s. 119–120.

⁴⁹ Zob. np. A. Costa: *Cinéma e pittura*. Torino 1991. Por. także: A. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 165–167.

⁵⁰ Por. A. Costa: *Cinéma e pittura...*, s. 151–157.

⁵¹ Kompendium najważniejszych poglądów na ten temat przedstawia Alicja Helman. Zob.: A. Helman: *Obraz...*, s. 47–121.

⁵² A. Ortiz, M. J. Piqueras: *Un marco teórico y algunos indicios del parentesco entre cine y pintura*. W: tychże: *La pintura en el cine...*, s. 13–48.

„relację współobecności zachodzącą między dwoma lub wieloma tekstami, polegającą na rzeczywistej obecności jednego tekstu w drugim”, omawiając następnie najczęstsze przejawy zjawiska – cytat, aluzję oraz plagiat⁵³. Na tym polu pojawia się również problem odbioru przejawów intertekstualności – plastyczna aluzja może być bowiem dostrzeżona lub nie, w zależności od kompetencji widza⁵⁴. Według Majewskiej „Kino wielokrotnie wykorzystuje [cytaty i aluzje malarskie], a ich rozpoznawanie wymaga od widza biegłej i znacznej znajomości sztuk plastycznych. [...] Cytowanie może nastąpić z użyciem filmowego cudzysłowu lub z jego pominięciem, może znajdować usprawiedliwienie w diegezie filmu, może uzupełniać przekaz filmowy na zasadzie ilustracji lub być przedmiotem bardziej wyrafinowanych gier intertekstualnych”⁵⁵. Element kompetencji odbiorcy podkreśla również Tadeusz Miczka, opisując schemat komunikacyjny w filmie inspirowanym malarstwem: „reżyser filmowy, czyli Nadawca II jest jednocześnie Odbiorcą I dzieła plastycznego, zrealizowanego za pomocą innego zupełnie tworzywa przez Nadawcę I – plastyka. Realizator utworu ekranowego przekodował więc i wkomponował dzieło jednotworzywowe [...] w utwór filmowy umownie nazywany wielotworzywowym, zakładając jednak, że odbiorca II, czyli widz, dostrzeże inspirację, która stanowi zasadniczy element kontekstu”⁵⁶.

Zastosowane przeze mnie w rozprawie metody badawcze są typowe dla komparatystyki kulturowej. Przeprowadzaną analizę porównawczą, rozpiętą pomiędzy obszarami kina i malarstwa, koncentruję wokół dwóch podstawowych kierunków badań nad sztuką – nurtu semantycznego, skupiającego się na znaczeniach i funkcji informującej dzieła sztuki, a także na badaniu jego powiązań kulturowych i społecznych oraz strukturalnego, badającego dzieło od strony estetycznej, wizualnej⁵⁷. Jak pisze Maria Rzepińska:

⁵³ K. Majewska: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. W: *Studia Filmoznawcze*. T. 19. Pod red. S. Bobowskiego. Wrocław 1998, s. 80. Na temat intertekstualności w kinie zob. także E. Ostrowska: *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. „Acta Universitatis Lodziensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 135–151.

⁵⁴ K. Majewska: *Intertekstualność w filmie...*, s. 82.

⁵⁵ Tamże, s. 84–85.

⁵⁶ T. Miczka: *Inspiracje plastyczne...*, s. 10–11.

⁵⁷ Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 47.

ska „rozważania dotyczące wzajemnego stosunku obu tych funkcji są dalszym ciągiem bardzo dawnego sporu na temat zagadnień formy i treści”⁵⁸. Wprowadzenie pojęcia formy do badań nad związkami filmu i malarstwa jest oczywiście pewnym uproszczeniem, gdyż forma malarska czy graficzna i forma filmowa ukształtowane są w innym zupełnie tworzywie, jednak w obydwu wypadkach możemy mówić o walorach kompozycyjnych i barwnych, o perspektywie, świetle i innych rozwiązaniach wizualnych, które, choć osiągnięte innymi środkami, wykazują często szereg plastycznych zbieżności.

W mojej pracy próbuję scalić te dwie perspektywy, analizując przypadki inspiracji, które obejmują w równej mierze zakres formalny, jak i tematyczny, choć w niektórych partiach skupiam się bardziej na warstwie estetycznej lub znaczeniowej, kierując się charakterem poszczególnych przykładów, ale też starając się poprzez ich dobór pokazać złożoność omawianego zagadnienia. Prowadzone przeze mnie badania porównawcze koncentrują się więc zarówno na zgłębianiu powracających w kinie wątków treściowych i motywów tematycznych wywiedzionych ze sztuki Goi, zestawianiu ich ze stanem badań dotyczącym artysty oraz kontekstem kulturowym i społeczno-politycznym jego dzieł, jak i na analizie kompozycyjnej, światłocieniowej i kolorystycznej poszczególnych fragmentów filmowych (czasem są to pojedyncze kadry, kiedy indziej większe całości – sceny lub całe sekwencje) przez pryzmat dzieła hiszpańskiego mistrza. Zbieżność (w większym lub mniejszym stopniu) formy i treści jest zdecydowanie najczęstszym i najprostszym do badania przypadkiem plastycznych odniesień w kinie, choć i na tym polu zdarza się, że podobieństwa wynikają bardziej z funkcjonowania w kulturze pewnych wyobrażeń lub z czerpania z innych źródeł na temat przywoływanych motywów (dotyczy to na ogół filmów historycznych). Podobną pułapkę niekiedy zastawia na badacza inspiracja, w której akcent przesunięty został w stronę formalną, zdarza się to jednak znacznie rzadziej. Jest to też przypadek najciekawszy i najpełniej pokazujący uniwersalność malarskiego (lub graficznego) przekazu. Plastyczna forma dzieła sztuki zwykle napelnia się wówczas nowymi treściami, podporządkowanymi fabule filmu, ale nakładającymi się też na wymowę obrazu, tworząc w ten sposób swoisty palimpsest znaczeń. Odniesienia ciężące bardziej w stronę związków tematycznych staram się popierać odwołaniami do intencji twórców filmu lub też – w przypadku *Dziewczyny marzeń* (*La niña de tus ojos*, 1998) Fernando Trueby oraz *Kuzynki Angeliki* (*La prima Angélica*, 1973) i *¡Ay, Carmela!* (1990) Carlosa Saury – piszę raczej o skoja-

⁵⁸ Tamże.

rzeniach niż o ewidentnych wpływach, zwykle powołując się też na interpretacje innych autorów. Absolutna większość wybranego przeze mnie materiału źródłowego należy do inspiracji bezdyskusyjnych, jednak, jak pisze Tadeusz Miczka: „obszar powiązań utworu filmowego z plastyką jest zawsze „terenem „użyć” i „nadużyć” interpretacyjnych. Z tego powodu granica między prawomocnym, zgodnym z intencją nadawcy wypowiedzi „użyciem” kontekstu a jego interpretacyjnym „nadużyciem” nie będzie łatwo uchwyt-na”⁵⁹.

Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim, jako element szerszego zjawiska, wymagają niewątpliwie, by ukazać je na tle odniesień do prac i biografii artysty w innych dziedzinach sztuki, zarysować rolę mistrza w budowaniu hiszpańskiej tożsamości kulturowej oraz wprowadzić czytelnika w obszar jego sztuki i życia pod kątem przyszłych odniesień filmowych. Tym aspektem poświęciłam pierwszą część mojej rozprawy, mającą charakter wprowadzający. W części drugiej analizuję zebrany materiał filmowy, dzieląc go pod względem trzech najczęstszych reminiscencji tematycznych, nie stroniąc też od analizy warstwy wizualnej, mającej tu jednak na celu pokazanie związków treściowych. W ostatniej, trzeciej części próbuję zgłębić istotę estetycznych odniesień do dzieła mistrza, zajmując się portretami, sceneriami i rekwizytami „malowanymi kamerą”, a także, w rozdziale ostatnim, podsumowując typy formalnych nawiązań do grafiki i malarstwa, które mogą być odczytywane nie tylko w kontekście twórczości Goi, ale również w szerszym kręgu spotkań plastyki i filmu.

⁵⁹ T. Miczka: *Inspiracje plastyczne...*, s. 23.

Część pierwsza

Goya w kulturze hiszpańskiej

Rozdział I

Od sielanki gobelinów do mroku czarnego malarstwa.

Wprowadzenie do Goi

Jak to dalej zobaczymy, cechą charakterystyczną problemu sztuki jest jego nierozwiązywalność.

José Ortega y Gasset¹

Błękity i czernie

Na początku była święta rodzina, ukrzyżowany Chrystus i mały Jezusek o dziwnie różowych policzkach, podniebne freski na sklepieniu Bazyliki Del Pilar w Saragossie i te na ścianach pobliskiego klasztoru kartuzów Aula Dei. Potem pojawiły się kartony tworzone dla królewskiej manufaktury gobelinów i to one chyba najmocniej zapadają w pamięć z początkowego okresu twórczości Goi. Świat, jaki rozciąga tu artysta, pozbawiony jest lęku i bólu, zanurzony w gwarze jasnych, czystych kolorów. Piękne oczy mają patrzeć śmiało spod zielonej parasolki, na brzegu rzeki Manzanares tańczą roześmiane pary, kosz soczystych jabłek połyskuje w słońcu, a wiosna króluje niemal nieustannie, choć tylko jeden obraz z cyklu nosi jej nazwę. Nawet karciana bójka przed oberżą nie budzi przerażenia – skąpana w tym samym pogodnym świetle utarczka, w której nikt nie odnosi poważnych ran, mogła bez wzbudzania niesmaku trafić na ściany jadalni pałacu Pardo.

To, co najbardziej zaskakuje podczas pierwszego przyglądania się płótnom Goi w korytarzach Muzeum Prado, to przepaść pomiędzy rajskim światem gobelinów a tym, co oglądamy zaledwie kilka sal dalej i co namalowane zostało dłonią tego samego malarza. Przepaść ta uwidacznia się zwłaszcza w tym najsłynniejszym madryckim muzeum – to tutaj właśnie zderzają się ze sobą najliczniej reprezentowane płótna z odległych estetycznie i tematycznie okresów w twórczości artysty. Żeby podjąć próbę zrozumienia Goi, trzeba jednak spróbować zespolic je ze sobą w całość jednej artystycznej biografii,

¹ J. Ortega y Gasset: *Adam w raju*. W: tegoż: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa 1996, s. 84.

biegnącej dziwnymi, niewytłumaczalnymi do końca skokami – od sielanki gobelinów do mroku czarnego malarstwa.

Spośród malarskich dzieł Goi freski namalowane na ścianach podmadryckiego domu artysty, zwanego Quinta del Sordo (Dom głuchego), stanowią najmocniejszą przeciwwagę dla beztroskich, barwnych pejzaży, wypełnionych zabawą i śmiechem, kokieterią spojrzeń i wdziękiem gestów. *Pinturas negras* (Czarne malowidła, 1820–1823) porażają swym głębokim mrokiem, enigmatycznością przekazu, tajemnicą. Jakże inną napotykamy tu jadalnię od tej z pałacu Pardo – jadalnię, gdzie z ust Saturna wystaje krwawy strzęp czerwonej farby, ciało syna². Tematy mityczne powracają tutaj bez odrobiny akademickiej poprawności. Klasyczną piękność Judyty deformują brudne plamy kolorów. Gitarzysta z pochodzącej z 1778 roku sielanki przeobraża się w obłąkanego przewodnika ponurej pielgrzymki na łąki San Isidro. Pieśń, którą gra, przeraża, choć nie słyszymy ani jednego jej dźwięku. Jakże inna to melodia i jak inne łąki patrona Madrytu od tych, którym poświęcił kiedyś Goya obraz tak świetlisty, pełen powietrza i szmeru wesołych rozmów.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że obecnie w Muzeum Prado nie oglądamy *Czarnych malowideł* tak, jak zostały zrealizowane. Goya namalował je farbą olejną bezpośrednio na ścianach Quinta del Sordo. W 1873 roku freski przeniósł na płótna Salvador Martínez Cubells, restaurator z Prado, zmniejszając rozmiar niektórych obrazów³. Świadcstwo fotograficzne Jeana Laurenta sprzed przeniesienia malowideł pozwala nam jednak odtworzyć ich pierwotny wygląd i rozmieszczenie⁴, co dostarcza cennego materiału do badania powiązań pomiędzy przedstawionymi przez Goyę scenami. Nie-

² Część *Czarnych malowideł*, w tym pożerający dziecko *Saturno* (*Saturn*), rozmieszczona była na ścianach jadalni Quinta del Sordo. Być może Goya chciał w ten sposób ironicznie przeciwstawić się malowanym kiedyś kartonom dla jadalni pałacu Pardo, na których pojawiał wątek jedzenia. Por. N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008, s. 120–121.

³ Por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, s. 247.

⁴ Zob.: M. del C. Torrecillas Fernández: *Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent*. „Boletín del Museo del Prado” 1992, nr XII (31), s. 57–69; tejże: *Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya*. „Boletín del Museo del Prado” 1985, nr VI (17), s. 87–96.

kiedy opracowania na temat układu fresków wykorzystywać też będą twórcy poświęconych artyście filmów biograficznych.

Warto podkreślić, że *Czarne malowidła* to nie tylko nadzwyczaj nowoczesna malarzka wizja, która do dziś poraża siłą artystycznej ekspresji i otwiera się na nowe interpretacje. Jak mówi zafascynowany Goyą malarz Antonio Saura, o którym będzie jeszcze szerzej mowa w rozdziale trzecim tej rozprawy, to także „szczególny przypadek, gdy malarz tworzy wyłącznie dla samego siebie. Freski te namalował na ścianach własnego domu, żeby z nimi żyć, a nie po to, by pokazywać je innym”⁵. Również z tego względu zestawienie *Czarnych malowideł* z kartonami jest tak niezwykle. Ścierają się tu dwie artystyczne rzeczywistości – prace wykonywane na zamówienie w ramach malarzkiej profesji i te tworzone z potrzeby wyrażenia wewnętrznych lęków i własnych przemyśleń. Dychotomia ta widoczna będzie zresztą bardzo wyraźnie w późnej twórczości Goi, gdzie obok obrazów malowanych na zlecenie władców i arystokracji pojawiają się dzieła, będące owocem osobistej refleksji, określane terminem *caprichos* (kaprysy), który dał też nazwę jednemu z wielkich cykli graficznych artysty. Ciekawe jednak, że we wczesnej twórczości w niektóre dzieła malowane dla zleceniodawców – *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso de Aragón* (Kazanie św. Bernardyna ze Sieny przed Alfonsem Aragońskim, 1782–1784), *La familia del infante Don Luis* (Rodzina infanta Don Luisa, 1784), *El Conde de Floridablanca* (Hrabia de Floridablanca, 1783) – wplata Goya autoportrety, jakby chcąc zaakcentować autorstwo obrazów.

Oczywiście opisany przeze mnie kontrast pomiędzy światem kartonów i *Czarnych malowideł* nie jest wolny od pewnych uproszczeń. Jak podkreśla Valeriano Bozal w pracy *Goya y el gusto moderno*, kartony, ujmowane nieraz jako jednogłośny symbol pierwszego, sielankowego etapu twórczości Goi, nie są monolitem. Pomiędzy pierwszą i drugą serią zrealizowaną dla królewskiej fabryki gobelinów, wyodrębnić można różnice, świadczące o coraz większej dojrzałości młodego artysty. O ile pierwsza seria utrzymana jest w duchu tradycyjnego kostumbryzmu i widać w niej spory wpływ Francisco Bayeu nadzorującego projekty, o tyle w drugiej dostrzec już można charakterystyczne cechy osobowości artystycznej samego Goi, zmieniają się zarówno podejmo-

⁵ Cyt. za: I. Julián Gozáñez: *Goya...y después*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 399.

wane tematy, jak i założenia kompozycyjne⁶. Choć malarz wiedział doskonale, że jego kartony to tylko prace przygotowawcze, na podstawie których zrealizowane zostaną gobeliny⁷, z czasem coraz bardziej przeciwstawiał się ingerencjom Bayeu, o czym świadczą także niektóre fragmenty korespondencji Goi z przyjacielem, Martínem Zapaterem⁸, pięknie sportretowanym przez artystę w 1797 roku.

W drugiej serii kartonów pojawiają się sporadycznie tematy społeczne, niespotykane w pierwszych pracach. Szczególnie często dyskutuje się zwłaszcza o obrazie *El albañil herido* (*Ranny murarz*, 1786–1787), który – jak słusznie zauważa Edith Helman – niewiele różni się od innego płótna z tego samego okresu, zatytułowanego *El albañil borracho* (*Pijany murarz*)⁹. Jeśli nawet scena ta wydaje się być tylko pretekstem dla ukazania kolorystycznych harmonii, a robotnik wsparty na ramionach swoich towarzyszy mógłby zostać uznany za pijanego, gdyby przypadkiem zamienić tytuły obrazów, wprowadzenie wątku społecznego pozostaje bezdyskusyjne. Prawdopodobnie miało ono związek z wydanym w czasie powstawania serii nowym edyktem, dotyczącym bezpieczeństwa pracy na budowach¹⁰. Fred Licht, porównując *Rannego murarza* Goi z innymi pracami o tej tematyce, zrealizowanymi przez Huberta Roberta i Tiepolo, pokazuje niezwykłą nowoczesność Goyowskiej koncepcji obrazu, który nie ukazuje alegorii, lecz konkretny przypadek, co autor nazywa wręcz „początkiem reporterskiego przedstawienia” w dziele artysty¹¹.

Jak pisał Alfonso Plou, „jest wiele Goi”¹² i przepaść pomiędzy światem kartonów i „czarnych malowideł” to nie jedyny kontrast, jaki znajdujemy w jego twórczości. Francisco Javier Sánchez Cantón zauważa na przykład, że twórca potwornych rycin,

⁶ Por. V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, s. 105–108.

⁷ Zob. C. Herrero, N. Glendinning: *El estado de la cuestión: cartones y tapices*. W: *Goya 250 años después...*, s. 23.

⁸ Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003, s. 72–73.

⁹ Por. E. Helman: *Trasmundo de Goya*. Madrid 1973, s. 30–33.

¹⁰ Zob. N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya...*, s. 41.

¹¹ Por. F. Licht: *Tradición y modernidad*. Madrid 2001, s. 44–46.

¹² A. Plou: *El pintor y sus monstruos. Visiones sobre un artista genial*. „El País. Babelia” 04.11.2006. W: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/pintor/monstruos/el-pepuculbab/20061104elpbabens_9/Tes – dostęp: VII 2009.

obnażających rzeczywistość wojennych okrucieństw, zostawił nam jednocześnie wspaniałą galerię portretów dziecięcych¹³. Wzbogacanej do końca życia różnorodnej, często nowatorskiej i oryginalnej technice dzieł Goi¹⁴ towarzyszyła szczególna rozpiętość tematyczna, w której odnaleźć można również jedno ze źródeł tak częstych filmowych odwołań do twórczości artysty. Pełne psychologicznego wycucia portrety rodziny królewskiej i arystokracji występują obok złowrogich sabatów, pełnych upiornych wiedźm i demonów, które pierwszy raz pojawiają się w 1788 roku obok świętego Franciszka, czuwającego przy łóżku umierającego grzesznika, aby już wkrótce na dobre rozgościć się w wyobraźni Goi.

To jednak wciąż nie wszystkie oblicza artysty. Jest on również autorem przerażających wizji wojny, którą w graficznym cyklu *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1810–1815) odziera z patosu, pokazując grozę ślepego okrucieństwa i bezmiar ludzkiego cierpienia. Tworzy ponure studia oskarżonych przez inkwizycję, nie stroniąc od ironicznych komentarzy pod adresem członków trybunału, takich jak ten umieszczony pod wizerunkiem jednego ze skazańców *Por descubrir el movimiento de la tierra* (*Za odkrycie ruchu ziemi*)¹⁵. Maluje świętych – czasem o przesłodzonym wyrazie twarzy, z tradycyjną palmą męczeństwa w dłoni, jak *Santas Justa y Rufina* (*Św. Justa i św. Rufina*) z 1817 roku, czasem emanujących siłą głębokiej wiary i przejmującej, prawdziwej pokory, jak zaledwie dwa lata późniejsza *La última comunión de san José de Calasanz* (*Ostatnia komunia św. Józefa Kalasantego*). Ale Goya to także zagorzały miłośnik korridy, malujący niezwykle nowoczesnym, zamaszystym pociągnięciem pędzla walki na arenach i portrety sławnych *toreros*. W latach 1814–1816 tworzy graficzny cykl *Tauromaquia* (*Tauromachia*), ukazujący historię i współczesność korridy, a pod koniec życia wraca do tematu w serii *Toros de Burdeos* (*Byki z Bordeaux*, 1825). Osobne miejsce zajmują zaskakująco nowatorskie freski namalowane w 1798 roku w madryckim kościółku San Antonio de la Florida, przez niektórych historyków sztuki uważane wręcz

¹³ F. J. Sánchez Cantón Francisco Javier: *Los niños en las obras de Goya*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 87.

¹⁴ Zob. M. Rubio Martinez: *Goya grabador. Aspectos técnicos de un aprendizaje y de una maestría*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 171–181; C. Garrido Coca: *La técnica goyesca de grabado. La otra imagen de Goya*. W: *Goya 250 años después...*, s. 183–195; I. Julián Gozález: *Goya...y después...*, s. 406.

¹⁵ Mowa o rysunku z *Albumu C* z lat 1814–1824.

za podsumowanie całej twórczości Goi¹⁶ oraz za jeden z najbardziej charakterystycznych symptomów nowoczesności jego artystycznej wizji¹⁷. Ale jest też i inny Goya – malarz narodowy, który na swoich płótnach z lat 1808–1814 *Szarża mameluków 2 maja 1808*¹⁸ i *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*¹⁹ stworzył ikony hiszpańskiej walki o niepodległość, malarz żywiołowego, ludowego święta na zakończenie karnawału w *El entierro de la sardina* (*Pogrzeb sardynki*, 1812–1819), twórca przenikliwej, gorzkiej refleksji społecznej, piętnującej zakłamanie i zabobony w cyklu *Caprichos* (*Kaprysy*, 1796–1799) i onirycznej, pełnej złożonej symboliki, graficznej wizji z serii *Disparates* (*Szaleństwa*, 1815–1824)²⁰.

¹⁶ Zob. np. M. J. Rivas Capelo: *Los frescos de Goya*. Madrid 1995, s. 37.

¹⁷ Zob. E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947, s. 34.

¹⁸ W polskiej literaturze możemy spotkać się także z tytułem *2 maja. Masakra w Madrycie* lub *Powstanie 2 maja 1808 roku* – por. Francisco Goya. W: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*. Nr 77. Warszawa 1999, s. 23; R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 295. W tekstach hiszpańskich występuje tytuł *El dos de mayo de 1808. La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, *El dos de mayo de 1808* lub *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* – por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 106; *Francisco de Goya. Obras maestras*. Dirección científica: J. Carrete Parrondo. Zaragoza 1996 [wydanie na płycie CD]. W zbiorach Ibercaja w Saragossie znajduje się też obraz bardzo podobny, zatytułowany *El dos de mayo de 1808 en Madrid*.

¹⁹ Taki tytuł przyjął się w polskich opracowaniach – por. np. J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Warszawa 2001, s. 595. W tekstach hiszpańskich możemy spotkać się także z dwoma innymi tytułami: *El tres de mayo 1808* lub *Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío* – por. np. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, s. 108.

²⁰ Słowo *disparates* kryje w sobie wiele znaczeń, wpisujących się w charakter scen przedstawionych w cyklu Goi – można je przetłumaczyć jako „szaleństwa”, ale też „absurdy” czy „nonsensy”. Pierwszy raz seria ta wydana została w 1864, a więc po śmierci artysty, pod tytułem *Proverbios* (*Przysłowia*) – zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 200. Obecnie wraca się do tytułu *Disparates*, zgodnego z pod-

Wiele późnych prac Goi zdumiewa nowoczesnością społecznej refleksji i trafnością karykatury. Twórca sielanek i religijnych fresków na jednym z *Kaprysów* przedstawił osła badającego puls chorego, podpisując grafikę ironicznym komentarzem ¿*De qué mal morirá? (Na co umrze?)*. Podobne osły pojawiają się na rycinach wyszydających zgłębianie arystokratycznych korzeni czy zacofany system edukacji, którego krytyce poświęci też artysta rysunek *No es siempre bueno el rigor (Nie zawsze dobry jest rygor)*²¹, krytykując bicie uczniów w szkołach, co w Hiszpanii przełomu XVIII i XIX wieku mało kto postrzegał jako coś niewłaściwego. W dziele Goi odbija się cała rzeczywistość jego czasów. Wątek prostytucji i damsko-męskiej gry sąsiaduje z tematem władzy i polityki, z domami szaleńców i napadami bandytów. Niezwykłym świadectwem są także liczne autoportrety, powstające na przestrzeni całej kariery artysty i wspaniale oddające zakręty jego długiego życia oraz zmiany w sposobie postrzegania samego siebie.

Co ciekawe, wiele motywów z prac Goi powracać będzie na kolejnych etapach jego twórczości, podlegając rozmaitym przekształceniom stylistycznym i znaczeniowym. Motyw chłopca podrzucanego przez kobiety na płachcie materiału z kartonu *Pelele (Pajac, 1791–1792)* po wielu latach przeistacza się w ponurą wizję z *Disparate femenino (Szaleństwo kobiece)*, gdzie zamiast kostumbryzmu króluje gorzka metafora. *Kaprys* zatytułowany ¿*No hay quien nos desate? (Czy ktoś nas może rozwiązać?)* przeistacza się w jeszcze bardziej ponure wyobrażenie w *Disparate matrimonial (Szaleństwo małżeńskie)*. Wspomniany już temat z *La pradera de San Isidro (Łąka San Isidro, 1788)* i gitarzysty z kartonów powraca w ponurym świecie *Czarnych malowideł*. Twórczość Goi zmusza więc badaczy, by rozpatrywać ją zawsze jako całość, w której poszczególne elementy w nieunikniony sposób wiążą się ze sobą, co jednak nie zaciera zdumienia wobec tak gruntownych przemian, wobec symbolicznych „błękitów i czerni”.

pisami pod większością rycin – zob. N. Glendinning, P. Aullón de Haro, V. Bozal y J. Vega: *Disparates. Francisco de Goya: tres visiones*. Madrid 1996. W niektórych pracach wciąż jeszcze możemy się jednak spotkać z tytułem *Proverbios* – zob. F. de Goya y Lucientes: *Grafiki*. Oprac. L. Majewski, L. Lenczarowicz. Wstęp M. Poprzęcka. Warszawa 2002, s. 172.

²¹ Rysunek ten pochodzi z *Albumu E* z lat 1805–1808.

Źródła przemian

Tak różnorodna twórczość rodzi pytanie o źródła stylistycznych i tematycznych metamorfoz. Na pytanie to próbowała i próbuje nadal odpowiedzieć cała rzesza badaczy, nie wyjaśniając kwestii w sposób ostateczny. Niewątpliwie odpowiedzi szukać należy w biografii artysty, gdyż jak pisał zafascynowany Goyą hiszpański filozof José Ortega y Gasset: „Malarstwo nie jest sposobem bycia ścian ani płócien, ale praktykujących je ludzi, tak jak pociągnięcie pędzlem (*pincelada*) oznacza poruszenie dłonią kierowane przez zamysł artysty, będący zawsze pochodną jego życia, któremu badacz musi wnikliwie się przyjrzeć”²². Przyglądanie się życiu Goi nie jest jednak łatwe, wiemy o nim bowiem stosunkowo niewiele.

Urodzony 30 marca 1746 w aragońskiej wiosce Fuendetodos nieopodal Saragossy, zmarł na emigracji w Bordeaux w nocy z 15 na 16 kwietnia 1828 roku. W Madrycie wspiał się na szczyty kariery. W 1789 roku otrzymał tytuł malarza królewskiego (*pintor de cámara de Carlos IV*), a sześć lat później został dyrektorem Academia de Bellas Artes de San Fernando. Wiemy jeszcze, że w roku 1773 ożenił się z Josefą Bayeu, siostrą Francisco, pod okiem którego malował kartony. W roku 1818 przeprowadził się do wspomnianej już Quinta del Sordo, a w 1824 wyjechał do Francji. Prawdopodobnie w latach 1769–1771 odbył podróż do Rzymu, a na przełomie lat 1772–1773 przeszedł ciężką chorobę. Jego kariera uwikłana była w niezwykle trudną rzeczywistość społeczno-polityczną, co uwydatnia zwłaszcza przesłuchanie Goi przez trybunał inkwizycji (1815) w związku z namalowaniem aktu *Maja desnuda* (*Maja naga*, 1797–1800) oraz postawienie artysty przed komisją powołaną przez Ferdynanda VII dla ścigania wrogów politycznych (1814). Są to jednak tylko suche fakty, porządkujące wprawdzie wiedzę o życiu malarza, ale niewyjaśniające źródeł jego geniuszu.

Mimo rozmaitych sporów dotyczących twórczości artysty, niemal wszyscy badacze wydają się być ze sobą zgodni, co do nieprzypadkowej zbieżności czasu pomiędzy zmianą środowiska społecznego a pojawieniem się wielkiej sztuki Goi. Kontakty z wybitnymi myślicielami oświecenia z całą pewnością wywarły duży wpływ na twórczość malarza. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się Gaspar Melchor de Jovellanos –

²² Zob. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987 s. 54. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya*. Warszawa 1993, s. 53.

przenikliwie namalowany przez Goyę na jednym z najsłynniejszych portretów²³ i wspominany w jednym z listów artysty do Martína Zapatera²⁴. Inną ważną postacią z kręgu *ilustrados* był, również sportretowany przez Goyę, Leandro Fernández de Moratín, z którym spotykał się malarz także podczas emigracji we Francji²⁵. Niektórzy badacze przypisują Moratínowi autorstwo tekstu, ogłaszającego wystawienie na sprzedaż cyklu *Kaprysy* i wyjaśniającego zamysł rycin, będących najmocniejszym odzwierciedleniem oświeceniowych refleksji w dziele Goi²⁶. Tekst ten rzeczywiście kontrastuje mocno ze stylem pisania artysty, jaki znamy z jego korespondencji, ale nawet jeśli autorem był Moratín, a nie podpisany pod tekstem Goya, nie umniejsza to znaczenia refleksji zawartej w wymowie rycin. Choć dzieło malarza doskonale odbija krąg liberalnych, racjonalnych i antyklerykalnych idei zrodzonych na gruncie francuskiego oświecenia²⁷, warto podkreślić, że Goya miał też kontakty z innymi kręgami tworzącymi historię jego czasów. Portretował trzy pokolenia hiszpańskich królów (a także panującego krótko na tronie Hiszpanii Józefa I, brata Napoleona), najwybitniejszych wojskowych dowódców i polityków. To również dzięki możliwości przebywania w tych środowiskach i bystremu zmysłowi obserwacji mógł przeistoczyć się z malarza fresków w kościołach Aragonii w artystę prawdziwie wszechstronnego, w znawcę i przenikliwego krytyka swojej epoki²⁸. Zmianę środowiska, ale i własnego statusu społecznego podkreśla sam artysta w swoich listach do Zapatera²⁹.

Twórczość Goi nie pozwala w całości sprowadzić się do jednego ideologicznego źródła. Obok idei oświeceniowych napotykamy tu związki ze sztuką rokoka i estetyką

²³ Portret ten, datowany na lata 1797–1798, znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Prado.

²⁴ Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 356. Na ten temat zob. szerzej: E. Helman: *Trasmundo de Goya...*, s. 95–147; tejże: *Jovellanos y Goya*. Madrid 1970.

²⁵ Portret Moratína, namalowany w 1824 roku, obecnie można oglądać w Museo de Bellas Artes w Bilbao.

²⁶ Zob. np. V. Bozal: *Goya y el gusto moderno...*, s. 134.

²⁷ Zob. szerzej E. Lafuente Ferrari: *Goya y el arte francés*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 48.

²⁸ Zob. szerzej J. Baticle: *Goya*. Traducción castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, s. 146.

²⁹ Zob. np. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 315.

romantyzmu. Malarstwo, w którego kręgu kształcił się Goya, oscyluje zaś głównie wokół tendencji neoklasycystycznej³⁰. Jak trafnie zauważa Jan Białostocki, idee *ilustrados* mogły zawładnąć umysłem Goi, ale nie jego wyobraźnią. Nieraz oświeceniowym refleksjom towarzyszą wizje przesiąknięte duchem romantyzmu, którego wpływy odnaleźć można już w samej stylistyce – w czarno-białym, kontrastowym języku grafiki, w swobodnych ruchach pędzla³¹.

Przejście od sielanki gobelinów do mroku *Czarnych malowideł* związane jest nie tylko ze zmianą środowiska, w jakim obracał się Goya. Najbardziej dramatyczny ton jego dzieł przypisuje się zwykle ciężkiej chorobie z przełomu 1772 i 1773 roku oraz będącej jej konsekwencją głuchocie. Hipoteza ujmująca wielką przemianę kolorystyczną, formalną i treściową w sztuce artysty wyłącznie jako efekt poczucia samotności i wyobcowania związanego z utratą słuchu, jest jednak znaczącym uproszczeniem. Zdumiewa też pewność siebie, z jaką niektórzy badacze wyciągają wnioski na temat samej choroby i osobowości Goi. Nie wiadomo, na co chorował. W jego zachowanej korespondencji znajdujemy jedynie krótką wzmiankę o nienazwanej chorobie i niesprecyzowanych do końca objawach, zwykle zaś artysta informuje przyjaciela jedynie o tym, że czuje się lepiej lub gorzej, bez wchodzenia w dodatkowe szczegóły, które pozwoliłyby na postawienie diagnozy³². W czerwcu 1794 roku pojawia się wzmianka na temat głuchoty, jest ona jednak również pozbawiona szerszych komentarzy³³. Tymczasem w opracowaniach na temat zdrowia Goi nie brak śmiałych diagnoz medycznych, które przywodzą często na myśl wspomnianą rycinę artysty, zatytułowaną *Na co umrze?* Bardzo często badacze łączą problemy fizyczne ze zdrowiem psychicznym. Hipoteza szaleństwa Goi powracać będzie wielokrotnie zwłaszcza u romantyków. Stawiano też rozmaite diagnozy psychiatryczne na temat porywczego charakteru malarza i kompleksu powstałego na skutek nieszczęśliwej miłości do księżnej Alba – koncepcja szczególnie brawurowa, jeśli wziąć pod uwagę, że miłość ta być może nigdy nie istniała. Lista rzekomych chorób Goi zadziwia swą długością, a odnaleźć na niej można takie schorzenia jak syndrom Vogt-Koyanagi, choroba Parkinsona, syfilis, schizofrenia, głęboka depresja

³⁰ Na temat echa tendencji neoklasycystycznej i romantycznej w sztuce Goi zob. szerzej V. Bozal: *Goya: entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid 1992.

³¹ Por. J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto...*, s. 591.

³² Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 342.

³³ Zob. tamże, s. 340.

czy nawet zatrucie ołowiem z malarskich pigmentów³⁴. (Ów ostatni wątek interesująco powróci w odniesieniu do zagadkowej śmierci księżnej Alba w filmie Bigas Luny *Volavérunt*³⁵ z 1999 roku). Z pewnością znacznie prościej i mniej sensacyjnie na tle tych doniesień wybrzmi hipoteza, że choć nieznana nam choroba Goi i związane z nią cierpienie niewątpliwie naznaczyło jego późną twórczość, a trudne doświadczenie utraty słuchu wyostrzyło zmysł obserwacji, co widać wyraźnie w wielu pracach powstałych po 1773 roku, nie był to jedyny czynnik, który wpłynął na wielką przemianę w dziele artysty.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że w *Czarnych malowidłach* czy w cyklach graficznych Goya nie tylko wyrażał koszmary swojego świata wewnętrznego, ale również to, co działo się w otaczającej go rzeczywistości. Był przecież świadkiem krwawej wojny o niepodległość i związanego z nią nieludzkiego okrucieństwa po obu stronach barykady, ale także politycznych przewrotów, dworskich intryg, społecznego zacofania, chciwości znacznej części kleru czy bestialskich autodafe inkwizycji. Dzieło Goi z pewnością nie jest jedynie zapisem osobistego doświadczenia, jak chciałoby wielu biografów. Również to, o czym dowiadywał się artysta od swych przyjaciół i protektorów, musiało wpływać na charakter jego prac. Nie wolno zapominać, że czasy, w jakich przyszło mu żyć, pełne były przemocy i politycznych burz, a upiory, które malował były nie tylko upiorami Goi, ale przede wszystkim upiorami Hiszpanii.

Maria Rzepińska pisze, że będąc mistrzem w kształtowaniu barwnej powierzchni obrazu, Goya rezygnuje jednocześnie z ideału piękna. Treści, o których przyszło mu mówić – nieszczęścia narodu i społeczeństwa, wymagały innych kategorii estetycznych. Jako pierwszy odziera ból z metafizyki i z religijnej ekstazy, pokazuje absurdalność okrucieństwa i wojny, przeobraża swój malarski świat. Szpiczaste czapki arlekinów

³⁴ Doskonałą syntezę hipotez medycznych choroby Goi znaleźć można w pracy Nigela Glendeninga, który przytacza poglądy m.in. takich badaczy jak: Royo Villanova, Blanco Soler, Francis Rietman, Terence Cawthorne, José Riquelme Solar, Willam G. Niederland, czy Douglas Cooper – zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Trad. M. Lozano. Madrid 1982, s. 179–188.

³⁵ Tytuł filmu, zaczerpnięty z ryciny *Volavérunt* z cyklu *Kaprysy*, przetłumaczyć można jako „uleciały”. Zarówno względem filmu, jak i grafiki pozostają jednak przy tytule oryginalnym, tak jak czynią to autorzy innych opracowań.

zmieniają się w czapki skazańców inkwizycji, a maska, która u Tiepoła i Magnasca była jeszcze znakiem karnawałowej beztroski, tu staje się „marionetką tragiczną”³⁶.

Należy też zaznaczyć, że roztaczana często wizja Goi jako głuchego, zgorzkniałego samotnika nie znajduje potwierdzenia ani w jego dziele, ani w korespondencji. Aż do końca swojego długiego życia utrzymuje przyjaźnie i bynajmniej nie izoluje się od świata, lecz nieustannie go obserwuje i interpretuje³⁷. To prawda, że w interpretacji tej nieraz kpi, ale nie jest to kpina zamkniętego w sobie starca, lecz młodego duchem artysty, otwartego wciąż na świat i na odkrywanie nowych dróg dla swojej twórczości. Widać to także w charakterze jego dzieła, które po chorobie coraz bardziej koncentruje się wokół *caprichos*, rozumianych jako prace wynikające z własnych przemyśleń, powstające obok obrazów na zamówienie. Owe przemyślenia mają jednak zawsze ścisły związek z obserwacją otaczającej artystę rzeczywistości. Jak podkreśla Bozal, również przeprowadzkę z centrum Madrytu do Quinta del Sordo należy traktować jako oddzielenie się malarza od dworu Ferdynanda VII, a nie jako izolację od życia społecznego³⁸.

O tym, jak bardzo otwarty był Goya na otaczający go świat i jak bardzo pozwalał mu wpływać na wymowę swoich prac, świadczą też rysunki z okresu emigracji, które nie skupiają się na wspomnieniach czy wewnętrznych niepokojach starego człowieka, lecz na żywej, dziennikarskiej wręcz obserwacji życia. Interesująco ujmuje to Moratín w jednym ze swoich listów, pisząc: „przyjechał Goya, głuchy, stary, niezdarny i słaby, bez znajomości francuskiego, bez służby [...] i tak zadowolony i spragniony zobaczenia świata”³⁹.

Choć nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o to, co musiało się stać, by zmienić tak radykalnie paletę barw Goi i tematykę jego prac, można przypuszczać, że każdy z opisanych tu czynników wywarł swój wpływ na tę niezwykłą przemianę. Niewątpliwie w dużej mierze zadecydowała o tym także długość życia artysty, który na to, by przypatrzyć się pięknu i okrucieństwu zmieniającej się rzeczywistości, miał ponad osiemdziesiąt lat.

³⁶ Por. M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 366.

³⁷ Zob. szerzej V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 114–115.

³⁸ Tegoż: *Goya y el gusto moderno...*, s. 300.

³⁹ Cyt. za: A. Morales Marín: *Goya, personaje de teatro*. W: *Goya 250 años después...*, s. 473.

Niedyskretny urok legendy

„Nie istnieje malarz, który bardziej mógłby kusić wyobraźnię piszących”⁴⁰ – myśląc w ten sposób o Goi, Ortega y Gasset był świadom fascynacji, jaką wzbudzał ów artysta u kolejnych pokoleń pisarzy, ale wiedział też, iż wyobrażenia ta podpowiadała często biografom historie niemające wiele wspólnego z rzeczywistością. Mogłoby się wydawać, że najbliższej prawdy o malarzu byli ci, którzy pisali o nim jako pierwsi. Okazuje się jednak, że już wówczas wyobrażenia, legenda i subiektywizm spojrzenia górowały niejednokrotnie nad faktami.

Pierwszy hiszpański szkic biograficzny na temat Goi napisał jego syn, Javier (jedyny z licznej gromady dzieci, który przeżył artystę). Skrótowy opis najważniejszych wątków z dzieła malarza pozostawia tu bardzo fragmentaryczny obraz jego osoby. Z pewnością biografia ta, spisana na prośbę Akademii, miała charakter oficjalny. Jednym z ważniejszych aspektów wydaje się tu informacja o tym, że najwięksi mistrzowie Goi to Velázquez, Rembrandt i natura – wielokrotnie powtarzana później jako wypowiedź samego malarza, choć w rzeczywistości znamy ją z drugiej ręki. Szkic Javiera Goi opublikował Pedro Berroqui pod tytułem *Una biografía de Goya escrita por su hijo*⁴¹ i chociaż jej lapidarność może sprawiać zawód, należy niewątpliwie do istotnych dokumentów na temat artysty.

Drugim hiszpańskim biografem Goi był Valentín Carderera – autor niewielkich publikacji prasowych, w których wiele wątków pojawia się jedynie na zasadzie krótkiej wzmianki⁴². W artykule *Biografía de Don Francisco Goya, pintor* Carderera omawia pokrótce najważniejsze dzieła artysty, wspominając także o jego nowatorskiej technice malarskiej⁴³ i wykańczaniu obrazów przy świetle świec⁴⁴. W szkicu tym pojawia się też

⁴⁰ Zob. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya...*, s. 281. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 210.

⁴¹ P. Berroqui: *Una biografía de Goya escrita por su hijo*. „Archivo Español de Arte y Arqueología” 1927, vol. 3, n° 7, s. 99–100.

⁴² V. Carderera: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. W: „Seminario Pintoresco Español” 15 julio 1838, n° 120, s. 253–255. (W następnych latach autor opublikował także szkice poświęcone Goi w „El Seminario Pintoresco” i „Gazette des Beaux-Arts”).

⁴³ Zob. V. Carderera: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor...*, s. 255.

wzmianka o aluzjach politycznych w niektórych *Kaprysach*⁴⁵ oraz o trzech mistrzach malarza – naturze, Rembrandcie i Velázquezie⁴⁶, powtórzona prawdopodobnie za Javie-rem Goyą. O samym życiu artysty nie dowiadujemy się tu natomiast zbyt wiele. Nieliczne informacje na ten temat wydają się uproszczone – jak choćby ta o wyjeździe do Francji, spowodowanym pogorszeniem zdrowia⁴⁷, choć najprawdopodobniej był to tylko częściowy powód, obok chęci zdystansowania się wobec reżimu Ferdynanda VII. Kwestii osobowości Goi poświęca natomiast Carderera następujący akapit: „Wobec znakomitego dzieła, które odbija duszę artysty, wydaje się nam zbyt częste podkreślanie jego wartości duchowych, na ich wymienienie nie starczyłoby numerów tego czasopi-
sma. Przyjaciele i wielbiciel malarza znajdują upodobanie w opowiadaniu o jego oryginalnym usposobieniu, szczerym, skromnym, odważnym i zuchwałym, zwłaszcza w młodości. Gdyby Goya opisał swoje życie, kto wie, czy nie byłyby to zapiski równie interesujące jak te, sporządzone przez słynnego Benvenuto Celliniego”⁴⁸.

Największy wpływ na ukształtowanie i spopularyzowanie romantycznej legendy Goi wydają się mieć dwie wczesne biografie francuskie – Laurenta Mathérona⁴⁹ i Charlesa Yriarte’a⁵⁰, w wielu miejscach wzorujące się na zapiskach Carderery. W obydwóch francuskich pozycjach, a zwłaszcza u Yriarte’a, Goya przedstawiony jest jako romantyczny buntownik, walczący zaciekle o swoją niezależność. Przydano mu cech rewolucjonisty i antymonarchisty, burzyciela starego porządku, odrzucającego Boga i hiszpańską tradycję. Wiele stron poświęcono burzliwym romansom i niebezpiecznym przygodom artysty, czyniąc zeń awanturniczego Don Juana. Mathéron pisze o całkowitym braku wykształcenia Goi, upatrując w nim geniusza, zdanego wyłącznie na własny instynkt, co mimo skromnego pochodzenia artysty mija się z prawdą. Yriarte z kolei uważa Goyę za wielkiego sceptyka religijnego i oświeceniowego filozofa, równocześnie

⁴⁴ Zob. tamże, s. 254.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 255.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 254–255.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 253.

⁴⁸ Tamże, s. 255.

⁴⁹ L. Mathéron: *Goya*. Paris 1858.

⁵⁰ Ch. Yriarte: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris 1867.

jednak nie stroni od nadmiernej ekspozycji hiszpańskiego kolorytu, który na wielu kartach powieści przeistacza się w barwną *españoladę*⁵¹. Zdarzają się tu też, znacznie liczniejsze niż u Mathérona, błędy i nieścisłości w opisie życia i dzieła artysty.

Wobec wizji Goi roztoczonej przez biografów francuskich, za swój „patriotyczny obowiązek” powiedzenie „prawdy” o artyście uznał Francisco Zapater y Gómez – siostrzeniec Martína Zapatera, z którym prowadził malarz ożywioną korespondencję. Zapater y Gómez w swoich *Noticias biográficas*⁵², walcząc zarówno z romantycznymi, jak i z oświeceniowymi wątkami z publikacji Mathérona i Yriarte’a, kreuje jednak bardzo jednostronny obraz malarza. Jak trafnie podsumowuje Nigel Glendinning: „Manuel Zapater y Gómez pokazuje Goyę jako ortodoksyjnego katolika, który rozpoczynał swoje listy od znaku krzyża, modlił się do Virgen del Pilar, był niezwykle zainteresowany malowaniem obrazów religijnych i akceptował roztropne rady ojców duchownych. [...] Romantycy uważali Goyę za wielkiego kobieciarza, a Zapater robi, co może, by udowodnić, że artysta był dobrym mężem i statecznym domatorem”⁵³.

Jak łatwo odgadnąć, wysiłki Zapatera nie zrewolucjonizowały bynajmniej sposobu myślenia o Goi u następnych autorów. Skrajnie rewolucyjne i nihilistyczne usposobienie przypisywał artyście na przykład późniejszy angielski badacz Richard Muther, pisząc w swojej *The History of Modern Painting*: „Francisco de Goya wybrał nihilizm w miejsce wiary. Negował wszystko, wątpił we wszystko [...]. Stara hiszpańska sztuka religijna przeistoczyła się w jego dłoniach w sztukę negacji i sarkazmu. [...] Szydził z kleru i z nakazów religijnych, wyśmiewał mnisie habity, przykrywające prawdziwe ludzkie namiętności. Hiszpańskie malarstwo, zrodzone ze ślepej pobożności, dzięki Goi stało się wolne, rewolucyjne, nowoczesne”⁵⁴.

W Hiszpanii natomiast, w nieco późniejszej publikacji José Somoza pisał z równą dozą przesady, przechodząc jednak od zagadnień artystycznych do biograficznej aneg-

⁵¹ Pojęcie to rozumiane jest jako przerysowana hiszpańskość. Syntezę problemu i jego filmową egemplifikację można odnaleźć w artykule Luisa Navarette – *La españolada en el cine*. W: *Historias, motivos y formas del cine español*. Compilador P. Poyato. Cordoba 2005, s. 23–31.

⁵² F. Zapater y Gómez: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza 1868.

⁵³ N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 119–120.

⁵⁴ R. Muther: *The History of Modern Painting*. London 1895, s. 65–66 – cyt. za N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 117.

doty i osobowościowej diagnozy: „Sławny malarz hiszpański Goya był jednym z najbardziej cholerycznych ludzi w Europie. Odznaczał się odwagą, siłą i zręcznością w posługiwaniu się bronią. Już jako chłopiec dał próbę swojego aragońskiego charakteru, a jego ciało naznaczone było licznymi bliznami. W Rzymie uparł się, by pospacerować sobie po gzymsie kościoła św. Andrzeja za Murami i pozostawić swoje imię wypisane wyżej niż inni, którzy mieli w sobie tyle brawury, by zdobyć się na ten wyczyn. W Madrycie sam Mengs o mało nie przypłacił życiem swojego zachowania, gdy któregoś dnia chciał poprawić mu obraz”⁵⁵.

Przytoczone tu wybrane fragmenty, reprezentacyjne dla wczesnych biografów Goi, naznaczają również kierunki myślenia o życiu artysty w późniejszych pozycjach. Najczęściej powielany rys biograficzny wiąże się z romantycznym wizerunkiem Goi. Ciekawe, że niesprawdzone, powtarzane przez kolejnych autorów opowieści powracają przy okazji pisania o artyście, niezależnie od charakteru publikacji. Napotykamy je zarówno u romantycznego poety i malarza Théophile’a Gautier, który w swojej *Podróży po Hiszpanii*, pomiędzy rozważania nad malarstwem i kulturą wplata z rozbrajającą pewnością nieprawdopodobne informacje o życiu Goi⁵⁶, jak i w książce Jeana Babelona *Historia sztuki hiszpańskiej*, gdzie spodziewamy się rzetelnej analizy twórczości artysty, a czytamy m.in. o tym, jak znaleziono malarza z nożem między łopatkami w podejrzanej uliczce Madrytu i jak w Rzymie chciał wyryć nożem swoje imię na kopule Bazyliki św. Piotra⁵⁷. Słusznie stwierdza więc Valeriano Bozal pisząc, że: „Obraz romantyczny Goi, jako kobieciarza, buntownika, ryzykanta, awanturnika, wielbiciela korridy i tego, co popularne, przekształcił się we wszechobecną legendę pozbawioną historiografii”⁵⁸. Jej wyraźne echa napotkamy również w hiszpańskich filmach poświęconych biografii malarza lub wykorzystujących jej wątki dla oddania klimatu osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej Hiszpanii.

⁵⁵ J. Somoza: *Obras en prosa y verso*. Madrid 1904, s. 102.

⁵⁶ Por. T. Gautier: *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris 1924, s. 115–124. Por. także polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii*. Warszawa 1979, s. 95–100.

⁵⁷ J. Babelon: *Sztuka hiszpańska*. Z francuskiego przeł. H. Ostrowska-Grabska. Warszawa 1974, s. 253

⁵⁸ V. Bozal: *Goya y el gusto moderno...*, s. 13.

Obnażanie mitów

„Słowa, jak statki, od czasu do czasu muszą oczyszczać swoje ładownie” – pisze Ortega y Gasset⁵⁹ i nie sposób odmówić mu racji. Hiszpański filozof błyskotliwie pokazuje w swoich *Papeles*, jak z braku sprawdzonych danych wymyślono biografię, stanowiącą przykład współczesnej mitologii⁶⁰. Wydaje się jednak, że swoją rolę odegrał tu nie tylko brak danych, ale też intencja poszczególnych autorów, wpisujących Goyę – niewątpliwie wielkiego indywidualistę – we własny światopogląd i związane z nim wyobrażenie o artyście i jego epoce. Widać to wyraźnie zwłaszcza na przykładzie romantyków, którzy identyfikowali się z tragiczną miłością Goi do księżnej Alba i z udziałem artysty w walce o niepodległość narodu. Znaczący jest też przypadek postępowych myślicieli, czyniących z Goi filozofa w duchu oświeceniowym, czy Hiszpanów, którzy, w opozycji do Francuzów, podkreślali dewocję i rubasność malarza, nie wahając się nawet wytknięcia mu błędów ortograficznych, byle by dowieść, że nie należał do grona *afrancesados*.

W każdym z tych przekazów tkwi jakieś ziarno prawdy, jednak sprowadzenie tak złożonej twórczości i osobowości artystycznej do wybranych tylko aspektów prowadzi do nieuniknionych uproszczeń i przekłamań, zwłaszcza gdy aspekty te ulegają wyolbrzymieniu. Zajmowanie się Goyą wymaga więc ostrożności i spojrzenia wolnego od uprzedzeń, którego wyraźnie zabrakło licznym biografom, ale i wielu badaczom dzieła artysty.

Obnażanie mitów narosłych wokół Goi, choć konieczne, okazuje się nieraz zupełnie nieskuteczne wobec kulturowych wyobrażeń dotyczących malarza. Dzieje się tak z najczęściej demitologizowanym, ale i najczęściej przywoływanym motywem domniemanego romansu artysty z księżną Alba. Miłość ta stworzona została właściwie na pod-

⁵⁹ J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 206. W oryginale hiszpańskim, wydanym w 1987 roku, rozdział o malarstwie hiszpańskim, z którego pochodzi cytowany fragment, został pominięty.

⁶⁰ J. Ortega y Gasset: *Velázquez y Goya...*, s. 314. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 242.

stawie jednego obrazu – pięknego portretu księżnej w czarnej mantyli⁶¹, na którym u stóp modelki widnieje wyryty na piasku napis „solo Goya” (tylko Goya), pochodzący z czasów powstania obrazu. Wyznanie to podkreślone zostaje układem dłoni księżnej, na której palcach dostrzec można pierścienie z nazwiskami Goi i Alby. Wiemy, że obraz ten znajdował się długo w posiadaniu artysty, co dodatkowo podkreśla jego osobisty charakter⁶², ale też raczej trudno sobie wyobrazić, by dumna arystokratka z jednego z największych hiszpańskich rodów chciała zawiesić płótno z taką deklaracją we własnym salonie, choć znane były jej liczne ekstrawagancje. Obraz datowany jest na rok 1797, powstał więc niedługo po pobycie malarza w andaluzyjskiej posiadłości księżnej w Sanlúcar. Z tego okresu pochodzi *Album A*⁶³, zawierający spontaniczne, pełne naturalności szkice. Na niektórych z nich rozpoznajemy szczupłą sylwetkę księżnej z charakterystyczną burzą czarnych, kręconych włosów. Zwraca uwagę fakt, że są to sceny z życia codziennego, przedstawiające arystokratkę całkiem prywatnie. Trzeba tu jednak mieć na uwadze swobodne usposobienie księżnej i brać poprawkę na to, że o tym, co działo się pomiędzy malarzem a jego modelką podczas pobytu Goi w Sanlúcar nie wiemy zupełnie nic. Tak naprawdę mogło to być wszystko – od gorącego romansu po przyjazną znajomość artysty i jego protektorki, poprzez nieodwzajemnione uczucie czy przelotny flirt. Alba pojawia się również na nieco wcześniejszych płótnach Goi – na portrecie w białej sukni⁶⁴ oraz na obrazie odbiegającym od oficjalnego stylu prezentowania postaci, zatytułowanym *La duquesa de Alba y „La Beata”* (*Księżna Alba i „La Beata”, 1795*) – a także na grafice *Volavérunt*. Często sylwetkę księżnej dostrzegają też badacze w innych pracach mistrza, jest to już jednak pole domysłów. Najślynniejszy i najczęściej eksploatowany polega na utożsamieniu arystokratki z modelką *Mai nagiej* oraz drugiej wersji obrazu, zatytułowanej *Maja vestida* (*Maja ubrana, 1800–1805*).

⁶¹ Portret ten, zatytułowany *La duquesa de Alba* (*Księżna Alba*), namalowany został w 1797 roku i znajduje się obecnie w The Hispanic Society of America w Nowym Jorku.

⁶² Zob. np. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 152.

⁶³ *Album A* z 1796 roku figuruje w niektórych opracowaniach jako *Álbum de Sanlúcar* (*Album z Sanlúcar*).

⁶⁴ Obraz ten, zatytułowany *La duquesa de Alba* (*Księżna Alba*), pochodzi z 1795 roku i znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Prado.

Obalanie mitu zaszło tak daleko, że podczas ekshumacji zwłok Alby specjaliści wykazali, iż jej ciało odbiegało wymiarami od tego, które artysta przedstawił na słynnym płótnie. Oczywiście nie ukróciło to wcale licznych powrotów legendy na kartach książek i filmowych ekranach.

Zachowana korespondencja malarza z Martínem Zapaterem nie wyjaśnia sprawy domniemanego romansu, podobnie jak i wielu innych. Znajdujemy tam zaledwie jedno zagadkowe zdanie na temat relacji z Albą, w którym malarz relacjonuje, że na prośbę arystokratki umalował jej twarz i że podobało mu się to bardziej niż malowanie płócien⁶⁵. Pisząc o korespondencji, trzeba mieć jednak na uwadze, że jej publikację zawdzięczamy temu samemu Francisco Zapaterowi y Gómez, który w swoich *Noticias biográficas* tak bardzo starał się nakreślić obraz Goi jako dobrego męża i przykładowego katolika. Wiemy, że dopuścił on do druku tylko wybrane przez siebie fragmenty, odrzucając te, które nie współgrały z jego wizją artysty.

Listy te rysują Goyę przede wszystkim jako człowieka prostego, zatroskanego o porody żony i finanse, prawdziwego stratega w sprawach domowych i zapalonego myśliciwego. Nie znajduje tu potwierdzenia legenda o burzliwym temperamencie Goi, a mit oświeceniowego intelektualisty zderza się z błędami ortograficznymi, charakterystycznymi dla osoby niewykształconej. W niektórych listach kreśli artysta wizerunki Matki Boskiej del Pilar, które współbrzmiały często ze zdaniem w stylu „niech cię strzeże”⁶⁶ i są raczej wyrazem serdecznej troski o przyjaciela, połączonej z przywiązaniem do patronki rodzinnej Aragonii, niż objawem dewocji. Z pewnością nie można przypisać też Goi ateizmu. Wydaje się być człowiekiem wierzącym, co wcale nie przeszkadza mu w krytyce skorumpowanego kleru. Nożyczkom cenzora wymknęły się rozmaite sprośne uwagi i dosadne rysunki, ale trzeba mieć na uwadze fakt, że grubiaństwo to – trudne do przyjęcia już dla spadkobierców Goi – w epoce artysty uważane było za rzecz powszechną⁶⁷. Pojawiają się też wzmianki o wejściu w nieprzyjazny świat dworskich intryg⁶⁸ i opisy niektórych protektorów. Jakby na przekór wszelkim oczekiwaniom Goya z korespondencji wydaje się dość zwyczajny. Jest swojski, spontaniczny, szczery. Z całkowitą prostotą stwierdza, że nie pisze listów po francusku, bo kosztuje go to zbyt

⁶⁵ Por. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 344.

⁶⁶ Por. tamże, s. 173.

⁶⁷ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004, s. 66.

⁶⁸ Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 72.

wiele wysiłku⁶⁹. Równocześnie jest najwyraźniej dumny ze zmiany swojego statusu społecznego, co współgra z jego staraniami o udowodnienie szlachectwa, uwieńczonymi zresztą przyznaniem mu praw do używania „de” przed nazwiskiem. Co ciekawe, korespondencja ta przekazuje stosunkowo niewiele uwag na temat sztuki, a te, które się pojawiają, sprowadzają się wyłącznie do wzmianek na temat realizowanych prac i cytatów z komentarzy ich zleceniodawców. Być może wiąże się to z charakterem Goi, który zamiast rozprawiać o swojej twórczości, po prostu brał do ręki pędzel i malował, a z przyjaciółmi wolał wymieniać uwagi na temat polowania czy korridy. Nie zdradza to jednak bynajmniej rysu prostackiego, którego dopatrywali się w Goi niektórzy pisarze, lecz wydaje się po prostu bezpretensjonalne i bliskie życia.

Oprócz korespondencji z Zapaterem zachowały się również inne listy Goi, dostarczające wiedzy głównie na temat realizowanych zamówień. W analizie oficjalnych dokumentów, jak zauważa Jannine Baticle, trzeba być niezwykle ostrożnym, gdyż Goya nie zawsze mówi w nich całą prawdę⁷⁰.

Poza korespondencją zachowały się dwie przypisywane Goi wypowiedzi na temat malarstwa, co do których autorstwa nie ma jednak pewności. Pierwsza dotyczy artystycznej percepcji – „Gdzież istnieją linie w naturze? Co do mnie, rozróżniam tylko jasne i ciemne masy, plany, które występują naprzód i cofają się, reliefy i wklęsłości. Moje oko nigdy nie percypuje linii i szczegółów [...]. Drobiazgi nie odwracają mojej uwagi. A mój pędzel nie może widzieć więcej lub lepiej niż ja sam”⁷¹. Druga uwaga, wspominana już przy omawianiu wczesnych biografii malarza, odnosi się natomiast do obecnych w jego twórczości wpływów – „miałem trzech mistrzów: Velázquez, Rembrandta i naturę”⁷². Velázquez i Rembrandt rzeczywiście oddziałali na Goyę⁷³ i są to

⁶⁹ Zob. tamże, s. 270.

⁷⁰ Zob. szerzej J. Baticle: *Goya...*, s. 140.

⁷¹ Cyt. za: M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 473.

⁷² Cyt. za: tejże: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1986, s. 360.

⁷³ Zob. np.: E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 127, 317–318; C. Garrido: *Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya*. „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1997, n° 84, s. 471–494.

najbardziej wyraziste, choć nie jedyne wpływy⁷⁴. Również pierwsza wypowiedź dość trafnie oddaje charakter twórczości Goi, obie jednak mogły być swoistym podsumowaniem wygłoszonym przez potomnych, a nie deklaracjami samego artysty.

Demitologizacja Goi to problem niezwykle złożony. Wymaga nie tylko zmierzenia się z wątkami, którymi biografowie ubarwiali życiorys malarza, ale też uważnego przyjrzenia się jego sztuce. W błyskotliwy sposób czyni to przywoływany już kilkakrotnie w tym rozdziale José Ortega y Gasset, dowodząc, że znane fakty z życia Goi, zadają w dużej mierze kłam portretowi namalowanemu przez legendę. Rzeczywiście trudno wyobrazić sobie, by Francisco Bayeu, patrzący srogo z jednej ze ścian Muzeum Prado, oddał swą siostrę za żonę komuś spędzającemu czas na wywoływaniu pijackich awantur i pojedynkowaniu się w podejrzanych zaułkach miasta, nie mówiąc już o zbrodniach czy porywaniu młodych zakonnic⁷⁵.

Znaki zapytania

Mnożące się wokół Goi znaki zapytania można by z grubsza podzielić na sensacyjne zagadki i głębokie tajemnice. Choć zarówno pierwsze jak i drugie koncentrują się wokół pytań pozostających wciąż bez odpowiedzi, ich charakter jest całkowicie odmienny. Zagadki dostarczają materiału dla popularnych biografii i budują wokół postaci Goi aureę atrakcyjności, która towarzyszy zwykle zjawiskom niewyjaśnionym. Jedną z takich zagadek jest na przykład zniknięcie głowy Goi, którą, jak wykazali badacze, oddzielono od ciała jeszcze przed pochówkiem, co odkryto podczas ekshumacji zwłok artysty, przed przewiezieniem ich z Francji do Hiszpanii. Podczas wydobywania ciała księżnej Alba, mającego wyjaśnić przyczynę jej śmierci, okazało się natomiast, że brakuje stóp arystokratki, co wpisuje się w legendarne opowieści o tym, że Goya najbardziej podziwiał stopy domniemanej kochanki, ona zaś jego głowę. Tego, kto i w jakim celu pozbawił mistrza głowy, a jego modelkę stóp, nie wiemy do dziś. Historia ta wiąże się z najsłynniejszą zagadką biografii Goi – charakterem jego relacji z księżną Alba.

⁷⁴ Szerzej zob. np.: E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 13–140; V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 37–51.

⁷⁵ Por. J. Ortega y Gasset: *Velázquez y Goya...*, s. 314. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 340–341.

Wyjaśnienie tego typu zagadek rozjaśniłoby wprowadzie mroki wokół postaci Goi, a częściowo (na przykład w przypadku Alby) mogłoby także uprościć interpretację niektórych prac, nie ma jednak bezpośredniego przełożenia na głęboką tajemnicę twórczości artysty. Nigel Glendinning, podsumowując rozmaite badania na temat sztuki mistrza, stwierdza: „jeśli zaczniemy mówić o oryginalności Goi jest prawie nieuniknione, że pogrążymy się w królestwie hipotez i opuścimy akademicką precyzję”⁷⁶. Nierozwiązany pozostaje problem wpływów, brak też ostatecznej odpowiedzi na wspomniane już pytanie o przyczyny radykalnych przemian zachodzących w twórczości malarza. Wiele poszczególnych wątków, związanych z konkretnymi dziełami, prowokuje też do snucia rozmaitych interpretacji, z których zwykle żadna nie ma i nie może mieć charakteru rozstrzygającego, niezależnie od autoratywnego tonu niektórych badaczy.

Przykładem tajemnic związanych z dziełem Goi może być uwaga Juliána Gállego Serrano o interpretacjach obrazu w obrazie, wiszącego na ścianie za rodziną królewską na płótnie *La familia de Carlos IV* (*Rodzina Karola IV*, 1800–1801), jako przedstawienie Parek. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy rzeczywiście można tu mówić o symbolicznej intencji nowoczesnego malarza-erudyty⁷⁷. Twórczość Goi jako zaskakującą grę z widzami ukazują też Victor Ieronim Stroichita i Anna María Cordech, traktując ukryte metafory, wyprowadzone z analizy Goyowskich prac, ze znacznie większą pewnością – bardziej jako tezę niż hipotezę badawczą. W książce *El ultimo carnaval* wymieniają szereg swoistych gier artysty z odbiorcą, takich jak podpis „Goya” skomponowany na zasadzie lustrzanego odbicia, sugerującego subiektywność spojrzenia i wykorzystujący zbieżność pomiędzy słowami „Goya” i „Joya” (klejnot) na autoportrecie z lat 1795–1797⁷⁸. Innym przywołanym tutaj przykładem jest *Kaprys Nadie nos ha visto* (*Nikt nas nie widział*), gdzie dzięki zbieżności słów *bota* (beczka) i *voto* (ołtarz) – „v” i „b” mają w języku hiszpańskim ten sam walor foniczny – wydobyty zostaje dodatkowy aspekt antyklerykalnej satyry⁷⁹. Stroichita i Cordech piszą także o okularach z autoportretu (1797–1800), które nie mają poprawiać wzroku, lecz pełnią funkcję symboliczną, wybrzmiewającą w pełni wobec portretu rodziny królewskiej, gdzie zauważyć można cień

⁷⁶ N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 241.

⁷⁷ J. Gállego Serrano: *Autoretratos de Goya...*, s. 72.

⁷⁸ Zob. V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 213.

⁷⁹ Zob. tamże, s. 216.

szkieł na twarzy Goi⁸⁰. Autorzy skupiają się jednak przede wszystkim na obszernej analizie rozbudowanej gry, jaką ich zdaniem miało być wystawienie na sprzedaż *Kaprysów* 6 lutego 1799 roku, w środę popielcową wyznaczającą koniec przedostatniego osiemnastowiecznego karnawału, w sklepiku na ulicy Desengaño („naga prawda”, „utrata złudzeń”, opozycja wobec „engaño”, oznaczającego oszustwo, iluzję, zasadzkę), przy której kilka lat wcześniej zamieszkiwał artysta⁸¹.

Jednym z dyskutowanych ostatnio burzliwie znaków zapytania, narosłych wokół Goi, jest kwestia samego autorstwa niektórych obrazów. Problem nie jest oczywiście nowy – w historii badań nad pracami artysty tego typu wątpliwości pojawiało się już sporo i niekiedy rzeczywiście ostatecznie wykluczano autorstwo Goi⁸². Czasem mówi się o pracach przypisywanych Goi, których pochodzenia nie udało się ostatecznie rozstrzygnąć. W ubiegłym roku przedmiotem dyskusji stało się autorstwo słynnego *El Coloso* (*Kolos*, 1808) z Muzeum Prado, analizowanego wcześniej niejednokrotnie jako symboliczna ikona hiszpańskiej walki o niepodległość⁸³. Po ogłoszeniu przez konserwatorkę z Muzeum Prado, Manuelę Menę, szeregu zastrzeżeń do autorstwa Goi (odnoszących się zwłaszcza do sposobu oświetlenia, ukształtowania ciała kolosa, sposobu kadrowania, perspektywy, nietypowego dla Goi przedstawienia osła, a przede wszystkim odkrytych niedawno znaków za obrazie, które przypominają inicjały A.J., kojarzone z Ascencio Júlią – uczniem i pomocnikiem Goi⁸⁴) rozpętała się prawdziwa burza doniesień prasowych, niekiedy traktujących sprawę jako łatwą sensację i ferujących wyroki przed oficjalną publikacją wyników specjalistycznych badań⁸⁵.

⁸⁰ Zob. tamże, s. 285.

⁸¹ Zob. tamże, s. 199–207.

⁸² Dobrym przykładem jest twórczość Eugenio Lucasa – zob. rozdział trzeci, s. 75.

⁸³ Zob. np. N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya...*, s. 104–106.

⁸⁴ Na temat A. Júlio zob: E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 152–154.

⁸⁵ Zob. np. J. Brown: „Goyistas” en tiempos de guerra. „ABC” lunes 7.07.2008, s. 76; F. Castro Flórez: *Verdad colosal*. „ABC” martes 1.07.2008, s. 89; *Cuatro ex directores del Prado opinan sobre la polémica de „El Coloso”*. „ABC” miércoles 2.07.2008, s. 77; T. Demicheli: *El Museo del Prado ya no cree que „El Coloso” sea Obra de Francisco Goya*. „ABC” viernes 27.06.2008, s. 84–85; J. García Calero: *No*

Opinie te podważają Nigel Glendinning i Jesusa Vega pisząc, że znaki interpreto-
wane jako inicjały A.J. są pozostałościami dawnej numeracji prac Goi z okresu ich
pierwszego skatalogowania, a koncentrowanie się wyłącznie na technicznych detalach,
bez wejścia w treści dzieła, wydaje się dużym nadużyciem⁸⁶.

Innym przykładem podważania autorstwa Goi jest piękna, impresjonistyczna nie-
mał w swej fakturze *Lechera de Burdeos* (*Mleczarka z Bordeaux*, 1825–1827), przypie-
sywana niekiedy dość nieroztropnie Rosario Wiess⁸⁷, prezentującej w swoich pracach
zupełnie inną stylistykę i temperament, a czasem uznawanej też – co bardziej prawdo-
podobne – za modelkę obrazu⁸⁸.

Krąg podejrzeń nie ominął i słynnych *Czarnych malowideł*⁸⁹, jakby krytycy wciąż
nie mogli uwierzyć w wielką przemianę Goyowskiej estetyki. Jak wyjaśnia Bozal: „Gę-
stość malarska, sens dramatyczny, złożoność programu ikonograficznego, energia pla-
styczna – wszystkie te aspekty wskazują jednoznacznie na aragońskiego artystę, są ce-
chami właściwymi późnemu etapowi jego twórczości. Sposób kładzenia farby (*pincela-
da*), natura postaci, obsesja określonych tematów, piękno niektórych bohaterów i okru-
cieństwo innych to elementy charakterystyczne dla sztuki Goi”⁹⁰.

digas que fue un sueño. „ABC” viernes 27.06.2008, s. 84; G. García Maestro: *El Prado derriba „El Coloso”*. „La Razón” viernes 27 de junio 2008, s. 36; M. Jansa: *Un enigma resuelto. El Museo del Prado certifica que Goya no pintó „El Coloso”*. „El Periodico” viernes 27 de junio 2008, s. 76–77; I. Lafont: *El gigante del Prado que no pintó Goya*. „El País” viernes 27 de junio de 2008, s. 46; A. Lucas: *„El Coloso” pierde la paternidad de Goya*. „El Mundo” viernes 27 de junio de 2008, s. 63; B. Rose: *Una polémica colosal*. „ABC” sábado 5.07.2008, s. 81; M. Suárez Marta: *Una sorpresa colosal*. „Público” viernes 27 de junio 2008, s. 38–39; M. Zugaza: *Sobre el problema de „El Coloso”*. „El País” sábado 9 de agosto de 2008, s. 27–28.

⁸⁶ Zob. N. Glendinning, J. Vega: *¿Un fracasado intento de descatalogar „El colo-
so” por el Museo del Prado?* „Goya. Revista de arte” 2009, n° 326, s. 61–68.

⁸⁷ Zob. np. R. Hughes: *Goya...*, s. 36.

⁸⁸ Zob. np. J. Baticle: *Goya...*, s. 322.

⁸⁹ Zob. np. V. Job Valle: *Y ahora... las Pinturas Negras*. „ABC” viernes 4.07.2008, s. 80–81.

⁹⁰ Por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 249.

Ciekawym komentarzem wobec tych dyskusji jest opinia reżysera Carlosa Saury: „To wszystko jedno, bo te płótna już stały się obrazami Goi”⁹¹. Nie należy bynajmniej umniejszać wagi autorstwa poszczególnych dzieł i prób dojścia do prawdy o ich pochodzeniu, wypowiedź ta podkreśla jednak pewien kulturowy aspekt zagadnienia. Dyskutowane obrazy wrosły już bowiem w świadomość i kulturę hiszpańską jako prace Goi tak mocno, że niełatwo byłoby je od nich oddzielić. Pokazuje to też, że Goya to nie tylko zjawisko historyczne, ale i system narosłych wyobrażeń i tradycji.

Problem autorstwa obrazów jest przykładem oscylującym pomiędzy wyłoniętymi na początku tego podrozdziału dwoma rodzajami pytań dotyczących Goi. Choć zagadnienie dotyczy fundamentalnych kwestii stylu, plastycznych technik i ukrytych znaczeń, bardzo często jest też ono dyskutowane w tonie sensacyjnej zagadki.

Poza ramami epoki

Zwykle postrzega się Goyę dwojako – jako artystę kluczowego dla zrozumienia rzeczywistości społeczno-politycznej osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej Hiszpanii, ale i jako twórcę uniwersalnego. Anegdota wiąże się u niego z metaforą, obserwacja natury z fantastycznym wyobrażeniem i nowoczesną subiektywizacją spojrzenia.

O ponadczasowym charakterze przesłania twórczości Goi piszę szerzej w kolejnych rozdziałach rozprawy. W tym miejscu chciałabym natomiast zwrócić jeszcze uwagę na interesujący aspekt, związany z innego rodzaju wyjściem artysty poza swój czas. Mam na myśli swoistą „filmowość” ujęcia niektórych tematów w pracach Goi. Pojęcie filmowości jest tu pewnym anachronizmem, gdyż mówimy o czasach poprzedzających narodziny kina. Pokusa filmowych skojarzeń wydaje się jednak w pewnych przypadkach nieunikniona, co widać także w niejednym opracowaniu na temat prekursorskiego charakteru twórczości mistrza. Konotacje te pojawiają się zawsze na marginesie rozważań, nikt nie zaryzykował ulokowania ich w centrum dyskursu. Robert Hughes pisze na przykład o rycinie *No se puede mirar* (*Nie można na to patrzeć*) z cyklu *Okropności wojny*: „artysta zastosował tu zdumiewający efekt, wręcz filmowy: niewielki kształt pojawiający się na obrazie (jak poruszająca się klamka lub skrzypienie schodów w fil-

⁹¹ C. Saura: *Entervista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 253.

mie grozy) wywołuje panikę wśród nieszczęsnych Hiszpanów stłoczonych w jaskini”⁹². Motyw wykorzystywanej czasem przez Goyę specyficznej narracji, która kojarzy się z opowiadaniem komiksowym lub filmowym właśnie, podkreśla też Valeriano Bozal, omawiając dwa obrazy artysty poświęcone słynnej zbrodni⁹³. Na pierwszym z nich, zatytułowanym *La visita del fraile* (*Wizyta zakonnika*) lub *El crimen de Castillo I* (*Zamordowanie Castillo I*, 1798–1800) widzimy kochanka Marii Vincenty, który przybywa w przebraniu mnicha, by zabić jej męża, Francisco del Castillo. Drugie płótno z tego samego okresu – *Interior de prisión* (*Wnętrze więzienia*), znane też pod tytułem *El crimen de Castillo II* (*Zamordowanie Castillo II*) – ukazuje już scenę więzienną, która na zasadzie elipsy przedstawia skutek wydarzeń z poprzedniej odsłony narracji. Podobną metodę opowiadania stosuje Goya na trzech pracach z lat 1808–1812, przedstawiających napad rozbójników⁹⁴. Jeszcze bardziej rozbudowana dramaturgicznie została seria datowana na lata 1806–1807, obejmująca sześć obrazów pokazujących walkę pomiędzy „El Margato” i bratem Pedro⁹⁵. Kolejne sceny ukazane są tu w formie specyficznego malarskiego reportażu, przedstawiającego przestrzeń i rozgrywającą się w niej akcję pod różnymi kątami widzenia.

⁹² R. Hughes: *Goya...*, s. 306.

⁹³ Zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 184–185. Na ten temat zob. także M. Á. Villena: *Goya en imágenes, la imagen de Goya*. „El País” 4.11.2006. W: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Goya/imagenes/imagen/Goya/elpepuculbab/20061104elpbabens_8/Tes – dostęp: VII 2009.

⁹⁴ Kolejne obrazy z cyklu to: *Bandidos fusilando a sus prisioneros* o *Asalto de bandidos I* (*Bandyci rozstrzeliwujący jeńców* lub *Napad bandytówI*), *Bandidos desnudando a una mujer* o *Asalto de bandidos II* (*Bandyci rozbierający kobietę* lub *Napad bandytówII*), *Bandido apuñalando a una mujer* o *Asalto de bandidos III* (*Bandyci zabijający kobietę* lub *Napad bandytówIII*).

⁹⁵ Kolejne sceny cyklu to: „El Margato” *amenaza con su fusil a Fray Pedro de Zaldivia* („El Margato” grozi karabinem bratu Pedro), *Fray Pedro desvía el arma de “El Margato”* (*Brat Pedro unika broni „El Margato”*), *Fray Pedro arrbata al fusil a “El Margato”* (*Brat Pedro wyrywa karabin z rąk „El Maragato”*), *Fray Pedro golpea a „El Margato” con culata del fusil* (*Brat Pedro uderza „El Margato” kolbą karabinu*), *Fray Pedro dispara contra “El Margato”* (*Brat Pedro strzela do „El Margato”*), *Fray Pedro ata a “El Margato”* (*Brat Pedro wiąże „El Margato”*).

Jak twierdzi Ángel Comalada Negre: „Malarz tak niezwykle i zagadkowy musiał zainteresować twórców filmowych”⁹⁶. Nie dziwi też różnorodność inspiracji, które czasem sprowadzają się do konkretnych nawiązań, kiedy indziej zaś oscylują wokół związków pomiędzy sposobem patrzenia Goi i tym, charakterystycznym dla współczesnych filmowców⁹⁷. Mówimy wtedy o inspiracjach niedosłownych⁹⁸, które często polegają nie tylko na reminiscencjach plastycznych tematów, ale i na sposobie ich ukazywania, utrzymanym niekiedy w tonie ironii czy groteski⁹⁹.

Celem tego rozdziału nie jest rzecz jasna całościowa analiza dzieła Goi. Wnikliwe prześledzenie wszystkich najważniejszych wątków jego twórczości byłoby tu niemożliwe i skazane na powierzchowność. Wiele kwestii związanych ze sztuką hiszpańskiego artysty pojawiło się tutaj zaledwie w załączku, aby pełniej powrócić w kolejnych częściach rozprawy, inne zaś dopiero się w niej pojawią. Rozdział pierwszy pełni więc jedynie rolę wprowadzenia w meandry twórczości Goi, a także – nakreślając zakres dalszych rozważań – akcentuje problemy, które mocniej wybrzmiały w komparatystycznej analizie, rozpiętej pomiędzy malarstwem a kinem.

Cytowane na początku słowa José Ortegi y Gasset o nierozwiązywalności problemu sztuki wydają się dotyczyć twórczości Goi w jakimś szczególnym wymiarze. Odpowiedź na pytanie, kim jest Goya, pozostaje zawieszona w niepewności, jak jednak konkluduje Ortega: „gdyby ta niepewność rozwiązała się [...] skończyłaby się cała nasza przyjemność, [...] malarz zaś przestałby być w sztuce tym jedynym zjawiskiem określonym mianem Goya. Na szczęście tak nie jest, niepewność pozostaje”¹⁰⁰. Jako tajemnicę, która skłania wciąż do poszukiwania nowych rozwiązań interpretacyjnych, uka-

⁹⁶ Á. Comalada Negre: *Goya en el cine*. „Historia y Vida” 1996, n° 80, s. 132.

⁹⁷ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 317.

⁹⁸ E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 256.

⁹⁹ Tamże, s. 257.

¹⁰⁰ J. Ortega y Gasset: *Velázquez y Goya...*, s. 356. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 282.

zywało artystę także wielu innych badaczy¹⁰¹. Aspekt ten podkreśla Nigel Glendinning, gdy pisze: „Goya jest rzeczywistym „głosem wojny”. Mówi o źródłach ludzkiego cierpienia, o jego przyczynach społecznych, politycznych i naturze rzeczy. Jest również głosem piękna i radości. Jest w jego dziele śmiech i gniew, nadzieja i desperacja. Słuchamy tego głosu, próbujemy go interpretować. Mówimy, co widzimy na obrazach. Mówimy o tym, czym wydają się być linie, kolor i faktura. Bez wątpienia ostatecznie, jak powiedział Wittgenstein, jakakolwiek rzecz, którą możemy opisać, mogłaby być czymś innym niż jest”¹⁰².

¹⁰¹ Zob. np.: A. Morales Marín: *Goya, personaje de teatro...*, s. 469; E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 23.

¹⁰² N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 268.

Rozdział II

Goya w meandrach hiszpańskości. Pomiędzy tożsamością a stereotypem

Jeszcze kilka obrotów kół i być może stracę jedno ze złudzeń, i zobaczę jak znika Hiszpania z moich snów. Hiszpania z romancero, z ballad Wiktora Hugo, z nowel Mériméego i opowieści Alfreda de Musset. Przekraczając granicę przypominam sobie, co na koncercie Liszta powiedział mi dobry i dowcipny Henryk Heine, z tym swoim niemieckim akcentem pełnym humoru i złośliwości: „Jak będzie pan mógł mówić o Hiszpanii, gdy już ją pan zobaczy?”

Téophile Gautier¹

Ikony narodowe

Czarno odziana postać w przerażeniu zasłania dłonią usta. Dolewa oliwy do kaganka, usłudźnie trzymanego przez rogatego diabła. Z brunatnego tła wyłaniają się złowieszcze zarysy dwunożnych osłów, tajemniczych, potwornych. Tak naszkicować by można obraz Francisco Goi *Lámpara del diablo* (*Lampa diabła*), datowany na lata 1797–1798. Jak zgodnie twierdzą badacze, płótno to przedstawia scenę ze sztuki zapomnianego hiszpańskiego dramaturga Antonio Zamory. Obraz bywa niekiedy tytułowany także jako *Una escena de „Lámpara del diablo”* (*Scena ze sztuki „Lampa diabła”*), *Una escena de „El hechizado por fuerza”* (*Scena ze sztuki „Siłą zaczarowany”*), *El exorcista* (*Egzorcysta*) lub *El hechizado* (*Zauroczony*)². Już sama różno-

¹ Por.: T. Gautier: *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris 1924, s. 17. Por. także nieco inny przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii*. Przeł. i posłowiem opatrzyła J. Guze. Warszawa 1979, s. 18.

² Por. np.: M. Tuñón de Lara, J. Valderón Baruque, A. Domínguez Ortiz: *Historia Hiszpanii*. Przeł. S. Jędrusiak. Kraków 2006, s. 4; R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 149; V. Bozal: *Francisco Goya*.

rodność tytułów nadawanych dziełu sygnalizuje pewne rozbieżności w jego interpretacji, choć oczywiście dwie pierwsze wersje dotyczą odmiennych tytułów samej sztuki Zamory. W prawym dolnym rogu płótna widnieje swoista wskazówka malarza – urywek napisu na namalowanej karcie, będącej najprawdopodobniej własnością sufletera, którego obecności gdzieś poza ramą obrazu możemy się domyślać. *Lam* i *desco* – dwa odłamki hiszpańskich słów – zwykło się dopełniać jako *Lampara descomunal*, a więc straszliwa, niesamowita czy upiorna lampa. W tekście dramatu Don Claudio – zabobonny ksiądz, który wierzy, że pod wpływem rzuconego nań uroku powoli opuszcza go dusza i aby przeżyć musi podtrzymywać ogień diabelskiej lampy – wyowiada następujące słowa:

“Lampara descomunal,
cuyo reflexo civil
me va a moco de candil
chupando el óleo vital”³.

W polskim przekładzie sens tego fragmentu można by oddać następująco:

Lampa straszliwa
rzuca plamy usługnego blasku,
czyni mnie knotem w kaganku,
wysysając życia oliwę.

Robert Hughes twierdzi, że ksiądz przedstawiony na płótnie zasłania ręką usta, ponieważ zbiera mu się na wymioty, gdy dolewa do lampy oliwy – krzyżma potępienia i nazywa ów wizerunek niezbyt wyszukany żartem, który stworzyć mógł tylko ktoś wyzwolony od przesądów na użytek równie oświeconego odbiorcy. Pisze rów-

Vida y obra. Vol. 1. Madrid 2005, s. 181; *Francisco de Goya. Obras maestras*. Dirección científica J. Carrete Parrondo. Zaragoza 1996 [wydanie na płycie CD].

³ Cyt. za: *Francisco de Goya. Obras maestras*. Dirección científica: J. Carrete Parrondo... [wydanie na płycie CD]. Por. także J. Wilson-Bareau: *Witchcraft and Allegory*. W: J. Wilson-Bareau, M. B. Mena Marqués: *Goya, Truth and Fantasy: The Small Paintings*. Yale 1994, s. 215.

nież, iż podobnie jak w przypadku pozostałych obrazów z cyklu sześciu tematów czarnoksiężskich namalowanych przez Goyę dla La Alameda książąt Osuna, *Lampa diabła* nie budzi w odbiorcy głębokiej, autentycznej grozy, jaką odczuwamy wobec innych dzieł o podobnej tematyce⁴. Mające w tle monstrualne sylwetki osłów, mroczny koloryt i przerażenie malujące się na twarzy sportretowanej postaci, bynajmniej nie wskazują na lekki ton w ujęciu tematu. Jednak faktycznie można wyczuć tu pewien „brak autentycznej grozy”, a w każdym razie coś, co ową grozę łagodzi. Wiąże się to niewątpliwie z teatralnością namalowanej sceny. Sugestia, że widzimy fragment przedstawienia, ujmuje czarnoksiężstwo w dramaturgiczny cudzysłów i odejmuje mu nieco charakteru mrocznego koszmaru, z którym stykamy się wielokrotnie w dziełach Goi. Valeriano Bozal pisze, iż cykl, do którego należy obraz, określa się często mianem „kaprysów teatralnych” i to nie tylko dlatego, że dwa z nich „ilustrują” dramaty Antonio Zamory, ale także z powodu, napotykanego tu właściwie wszędzie, za wyjątkiem *Vuelo de brujas* (Lot czarownic, 1797–1798), teatralnego potraktowania tematu⁵. Nowatorskie ujęcie uderza w *Lampie diabła* przede wszystkim przez kompozycję obrazu. Na Don Claudio stojącego na deskach sceny, patrzymy z punktu widzenia suflera. Także efekty świetlne są wyraźnie rodem z teatru. Niektórzy krytycy przypuszczają, że w roli niefortunnego księdza sportretował tu Goya artystę o nazwisku Querol, jednego z najslawniejszych aktorów epoki. Jego usta, zasłonięte dłonią w scenicznym geście, nawiązują być może do ludowego przesądu, uniemożliwiając diabłu wejście do ludzkiego ciała⁶, choć równie dobrze może też być to zwykły odruch przerażenia.

Reprodukcja *Lampy diabła* umieszczona została na okładce najnowszego wydania *Historii Hiszpanii*⁷. Okładkom książek, na których pojawiają się obrazy i grafiki Goi, można by poświęcić osobny, obszerny tekst, mimo iż publikacje te często nie mówią bezpośrednio, czy nawet w ogóle o samym artyście. Na okładce książki Ánge-

⁴ Por. R. Hughes: *Goya...*, s. 151–152.

⁵ Por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 181.

⁶ Por. *Francisco de Goya. Obras maestras*. Dirección científica J. Carrete Parrondo..., [wydanie na płycie CD].

⁷ M. Tuñón de Lara, J. Valderón Baruque, A. Domínguez Ortiz: *Historia Hiszpanii...*

les de Isarri *La artillera*⁸ znajdujemy rycinę z cyklu *Okropieństw wojny – ¡Que valor! (Co za odwaga!)*, poświęconą Augustynie z Aragonii – bohaterce opowieści Isarri. Historię hrabiny de Chinchón tytułuje José Infante *La musa oculta de Goya*⁹ i na okładce umieszcza jej słynny portret pędzla mistrza z Fuendetodos¹⁰. Namalowany przez niego wizerunek pierwszego ministra¹¹ ilustruje z kolei ostatnie wydanie wspomnień Godoya¹². *Rozstrzelanie powstańców madryckich* stało się natomiast czytelną ikoną wojny napoleońskiej, towarzysząc wielu pozycjom omawiającym zagadnienia związane z tą problematyką¹³. Na temat starszych publikacji, które wykorzystywały w tekście ryciny Goi powstała nawet osobna praca¹⁴, bogactwem zebranego materiału dowodząca obecność artysty w rozmaitych obszarach kulturowych.

To ciekawe, w jak wielu kontekstach pojawiają się dzieła Goi. Czasem występują tylko jako wizytówki, znaki rozpoznawcze mające budzić skojarzenia z Hiszpanią, kiedy indziej stają się czytelnym świadectwem wpisania artysty w ikonografię narodową. Niekiedy przełom XVIII i XIX wieku utożsamiany jest wręcz z „czasami Goi”, jak dzieje się na przykład w przypadku wydanej w 1996 roku płyty *Música en tiempos de Goya (Muzyka z czasów Goi)*. Sztuka i sama postać artysty eksploatowane są na setki sposobów. Pomniki z podobizną malarza i ulice jego imienia znajdują się niemal w każdym większym hiszpańskim mieście. Co roku w Madrycie za najważniejsze osiągnięcia kinematograficzne przyznaje się nagrody imienia Goi, a statuetki wręczane zwycięzcom mają formę popiersia artysty. W latach 1924–1927 działała w Hiszpanii wytwórnia filmowa „Goya Films”, założona przez Juana Figuerasa i Baldomero Gonzáleza, do których dołączyli później Juan de Ordoná, Benito Perojo i Florián Rey

⁸ Á. Isarri: *La artillera*. Madrid 2008.

⁹ J. Infante: *La musa oculta de Goya*. Madrid 2007.

¹⁰ Portret ten, zatytułowany *Condesa de Chinchón (Hrabina de Chinchón)*, namalowany został w 1800 roku i obecnie znajduje się w Muzeum Prado.

¹¹ Portret ten, zatytułowany *Manuel Godoy*, pochodzi z 1801 roku i znajduje się w zbiorach Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie.

¹² M. de Godoy: *Memorias de Godoy*. Estudio preliminar y edición E. Rúspali. Madrid 2008.

¹³ Zob. np.: C. Vidal: *España contra el invasor francés 1808*. Barcelona 2008; J. G. Torrealba: *Año 1808. Guerra y revolución*. Madrid 2008.

¹⁴ V. Castañeda: *Libros con ilustraciones de Goya*. Madrid 1946.

– Aragończyk, któremu niekiedy przypisuje się zainspirowanie nazwy przedsięwzięcia, kiedy indziej zaś wiąże się ją ze zbliżającą się wówczas, hucznie obchodzoną setną rocznicą śmierci Goi¹⁵. Niekiedy spotkać się można ze szczególnie uroczystymi formami korridy (tzw. *corrida goyesca*) wzorowanymi na cyklach malarskich i graficznych mistrza, poświęconych walkom byków. W latach trzydziestych XX wieku popularnością cieszyły się wydrukowane w Barcelonie serie znaczków pocztowych z reprodukcjami rycin z serii *Kaprysów* i *Szaleństw*¹⁶. Nazwisko i twarz artysty firmują nawet etykiety popularnej firmy produkującej oliwki. W całej kulturze hiszpańskiej obecnych jest też mnóstwo różnorodnych aktualizacji, inspiracji i nawiązań do twórczości malarza, którym poświęcam następny rozdział rozprawy.

W Hiszpanii w znacznie szerszym znaczeniu, niż na przykład w Polsce, używa się także słowa *goyesco*. W języku polskim mówimy „Goyowski” w odniesieniu do elementów twórczości Goi, lub „goyowski” wobec cech dla niej charakterystycznych. Hiszpański słownik Real Academia Española podaje takie samo rozróżnienie, jednak w drugim ze znaczeń pojęcie to używane jest w Hiszpanii w o wiele bardziej różnorodnych kontekstach, wydaje się być wrośnięte w kulturę kraju. Wyodrębnieniu tego co goyowskie, właściwe dla twórczości mistrza, poświęcili też refleksję niektórzy badacze¹⁷.

Nasze wyobrażenie o epoce, w której żył Goya, w dużej mierze wydaje się być ukształtowane przez jego dzieło. Także *Lampa diabła* z okładki *Historii Hiszpanii* niesie z sobą wielość znaczeń. Przykuwa wzrok i odsyła do Hiszpanii poprzez skojarzenie z rozpoznawalnym z daleka stylem wielkiego malarza. W tematyce reproduktowanego płótna odnajdujemy natomiast pewne charakterystyczne elementy kulturo-

¹⁵ Zob.: M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 74; R. Gubern: *Benito Perojo. Pionierismo y supervivencia*. Madrid 1994, s. 100.

¹⁶ Zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Trad. M. Lozano. Madrid 1982, s. 30.

¹⁷ Zob. np.: E. D’Ors : *Goya y lo goyesco: a la luz de la historia de la cultura*. Valencia 1958; M. Capel Margarito: *Lo “goyesco” y el arte contemporaneo. A propósito de un cuadro inédito de Eugenio Lucas*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 419–425.

we – pojawia się tutaj motyw teatru i teatralizacji, obyczajowości, religii katolickiej kształtującej przez stulecia społeczeństwo hiszpańskie, ale także temat magii, czarnoksiężstwa i związanych z nim ludowych przesądów. Oczywiście prócz wszystkich tych znaczeń występuje tu inna jeszcze metafora – płomień kaganka rozświetla mroki historii, pozwala wydobyć z nich mniej lub bardziej przybliżone kształty minionych wydarzeń.

Świadectwo wspólnej historii

Obrazy i grafiki Goi to niezwykle cenne świadectwo obyczajów i mód jego epoki. Wiele płócien i grafik artysty prześiąkniętych jest również historią polityczną kraju. Obok portretów władców i wodzów, napotykamy tu pełne okrucieństwa sceny wojenne czy ponure wizerunki inkwizycji. W rozdziale o hiszpańskim renesansie i oświeceniu Domínguez Ortiz pisze o „prawdziwym żarze i autentyzmie bijącym z [...] [*Rozstrzelań, Tauromachii, Kaprysów i Okropności wojny*] – obrazów i cykli, w których malarz ukazuje swój silny patriotyzm, zmysł krytyczny, miłość do ludu i tęsknotę za lepszym społeczeństwem”¹⁸. Stwierdza też, że „dla poznania i zrozumienia trudnego okresu przejściowego między epokami, twórczość plastyczna Goi jest niezaprzeczalnie na równi z literaturą i historyczną dokumentacją”¹⁹.

Niejednokrotnie dzieło Goi staje się swoistą ikoną pewnych wątków z dziejów Hiszpanii. (Będzie to też widoczne w piątym rozdziale pracy, w którym zajmę się filmami o tematyce wojennej). Silne wrażenie autentyzmu w dokumentowaniu historii, przetaczającej się przed oczami twórcy, odnosimy zwłaszcza wobec dwóch płócien związanych z powstaniem ludu madryckiego przeciw rządowi francuskiemu – *Szarża mameluków 2 maja 1808 roku* i *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*, do których szkice wedle legendy robił artysta, wędrując huczącymi od strzałów ulicami stolicy, jako naoczny świadek wydarzeń²⁰. Wersja ta, rozpowszech-

¹⁸ A. Domínguez Ortiz: *Renesans i Oświecenie*. W: M. Tuñón de Lara, J. Valderón Baroque, A. Domínguez Ortiz: *Historia Hiszpanii...*, s. 369.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. np. K. Zawonowski: *Francisco Goya y Lucientes*. Warszawa 1975, s. 34. Zob. także J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid 2000, s. 138 i 250.

niona przez romantyków²¹ i najprawdopodobniej przesadzona, jak i wiele innych anegdot na temat Goi, podkreśla jednak rzeczywiste zaangażowanie i osobiste podejście malarza do przedstawionych tematów.

W sposób szczególny motyw sztuki, jako świadectwa zdarzeń widzianych na własne oczy, pojawia się w cyklu *Okropności wojny*, gdzie Goya odziera wojnę z bohaterского patosu i przedstawia porażające sceny okrucieństw, nędzy i poniżenia. Jedna z rycin ukazuje uciekającą pospiesznie grupę wieśniaków z przerażeniem ogłędającą się za siebie, wskazując na coś, czego twórca nie umieścił w kadrze kartki. Domyślamy się, że jest to nadciągające wojsko francuskie, choć w *Okropnościach wojny* nie stroni Goya także od pokazywania bestialskich aktów okrucieństwa dokonywanych po drugiej stronie frontu. Opisywaną grafikę podpisuje artysta w sposób bardzo znaczący: *Yo lo vi (Ja to widziałem)*. Kolejna rycina cyklu – ciemne sylwetki uciekających przed niewidocznym jeszcze zagrożeniem postaci, widniejące na tle nisko zawieszanej linii horyzontu i bezkresnego ogromu nieba – nosi tytuł *Y esto también (I to także)*. Wiemy, że Goya przebywał w Hiszpanii przez całą wojnę, co więcej odbył podczas niej podróż z Madrytu do Saragossy i mógł widzieć bezpośrednio niektóre z rysowanych przez siebie scen²², wielu innych obserwować z pewnością nie mógł, gdyż nie uszedłby wówczas z życiem. Owe wzmianki na grafikach, informujące o tym, co widział Goya, być może pociągają też za sobą aluzję, że wielu innych scen nie oglądał na własne oczy. Bardzo prawdopodobne jest, że deklaracja *Ja to widziałem* była po prostu chwytem retorycznym, wpisującym się w konwencję cyklu i korespondującym z innymi tego typu zabiegami, dość popularnymi w epoce mistrza. Niezależnie jednak od pochodzenia szczegółów i od tego, co naprawdę widział Goya w latach wojny, a co przedstawił na podstawie usłyszanych czy przeczytanych relacji, wielokrotnie spotkać się można z przekonaniem o dziennikarskim charakterze cyklu. Robert Hughes nazywa *Okropności* „jedyną w swoim rodzaju formą – żywym dziennikarstwem obrazkowym w stylu <kamera nie może kłamać>, powstałym na długo przed wynalezieniem aparatu fotograficznego”²³. Francisco Prado de la Plaza ów kontekst przenosi także na inne, niezwiązane z tematyką wojenną dzieła artysty, pisząc,

²¹ Zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 84.

²² Zob. np.: J. Baticle: *Goya*. Traducción castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, s. 237; V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, s. 222–224.

²³ R. Hughes: *Goya...*, s. 263.

że o ile „każdy artysta tworzy na swój sposób kronikę swoich czasów, o tyle u Goi możemy mówić wręcz o szczególnego rodzaju dziennikarstwie”²⁴. Dokumentalizm w pracach Goi podkreśla także w swoich badaniach Enrique Lafuente Ferrari²⁵. O *Okropnościach wojny* pięknie pisze natomiast Valeriano Bozal, stwierdzając, że nie oglądamy tu przedstawionych scen z historycznego dystansu. Dzięki niezwykłości artystycznego ujęcia możemy autentycznie zbliżyć się do wydarzeń zakrzepłych już dawno we wnętrzu zegarów²⁶. Nie lekceważąc dokumentalnych walorów cyklu, trzeba jednak pamiętać, że Goya nie datuje poszczególnych rycin. Przekształca historyczną anegdotę w wizję o znaczeniu uniwersalnym. Nie są to prace propagandowe konkretnej epoki, ale dzieła otwarte na wciąż nowe interpretacje²⁷.

W burzliwą historię dziewiętnastowiecznej Hiszpanii wpisuje się również wiele innych dzieł Goi. Poświęcił on na przykład kilka prac konstytucji, która w 1812 roku przyniosła nadzieję kręgom hiszpańskich *ilustrados*. Pełen filozoficznej refleksji stosunek artysty do tych wydarzeń widzimy na grafikach *Lux ex tenebris* (*Światło z ciemności*, 1812–1814) oraz *Sol de justicia* (*Słońce sprawiedliwości*, 1820). Największe dzieło poświęcone tej tematyce to *Alegoría de la Constitución de 1812* (*Alegoria Konstytucji z 1812 roku*, 1812–1814), na której widzimy młodą kobietę trzymającą w dłoniach tekst konstytucji i berło. Z mroków historii wyprowadza ją starzec uosabiający czas, a odwrócona klepsydra w jego ręce symbolizuje wejście Hiszpanii w nową epokę. Najbardziej przewrotnym przykładem śladów historii w dziele Goi wydaje się natomiast *Alegoría de Madrid* (*Alegoria Madrytu*, 1810), w której, na namalowanym w prawym górnym rogu medalionie, znajdowały się portrety kolejnych postaci histo-

²⁴ F. Prados de la Plaza: *Goya, periodista*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 243.

²⁵ Zob. E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947, s. 133.

²⁶ Por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 11–12.

²⁷ J. Carrete Parrondo, R. Centellas Salamero y G. Fatás Cabeza: *Goya ¡Qué valor! Estampas: Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Zaragoza 1996. W: <http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/estampas.htm> — dostęp: VII 2009.

rycznych, przemalowywanych z powodu zmieniającej się sytuacji politycznej. Najpierw był to zasiadający na tronie Hiszpanii brat Napoleona Józef I, którego portret pod wpływem wydarzeń na froncie zamalował artysta, umieszczając w jego miejscu napis *Constitución* (*Konstytucja*). Bardzo szybko sytuacja polityczna wymusiła jednak na artyście ponowne umieszczenie na obrazie Józefa I. Po ostatecznym wygnaniu władcy ze stolicy, na obraz znów powróciło słowo *Constitución*, gdy jednak do władzy doszedł Ferdynand VII i anulował konstytucję, płótno ponownie zostało przemalowane (już po wyjeździe Goi do Francji) i nowy malarz nadworny, Vincente Lopez, umieścił na nim podobiznę młodego króla. W 1843 roku władze Madrytu postanowiły zastąpić portret niechlubnego władcy napisem *Libro de Constitución* (*Księga Konstytucji*), który w 1872 zlikwidowano, dodając słowa *Dos de mayo* (*Drugi maja*) i tym samym naznaczając płótno jeszcze jednym kontekstem historycznym.

W opowieści tej, brzmiącej jak fragment filmowego scenariusza i rzeczywiście po wielu latach wykorzystanej przez kino, uderzają nie tylko burzliwe dzieje Hiszpanii i to, jak jej świadectwem stać się mógł jeden obraz, ale również niezwykła zdolność Goi dostosowywania się do nowej sytuacji politycznej w działalności oficjalnej, by jednocześnie dać wyraz przenikliwej analizie epoki w pracach, które nie powstały na zamówienie, lecz były osobistą refleksją. Ángel del Río słusznie zauważa (względem oskarżeń powstałych pod adresem artysty za panowania Ferdynanda VII), że choć malarz portretuje Józefa I i francuskich generałów, jednocześnie w *Rozstrzelaniu powstańców* i *Okropnościach wojny* daje przejmujące świadectwo tragedii swojego narodu²⁸.

Niezmienne istotny dla zrozumienia miejsca Goi w kulturze Hiszpanii jest fakt, że czas, w jakim przyszło mu tworzyć, był decydujący w kształtowaniu się hiszpańskiej tożsamości narodowej, ze względu na mobilizację narodu do walki z Napoleonem, podczas gdy wcześniej Hiszpanie postrzegali siebie raczej jako obywateli poszczególnych małych ojczyzn²⁹. Szczególną rolę odgrywały tu madryckie wydarzenia z dnia drugiego maja – zapisywanego często w Hiszpanii z wielkich liter dnia antynapoleońskiego powstania. Data ta stała się istotnym punktem w budowaniu świadomo-

²⁸ Por. Á. del Río: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 2. *Od 1700 roku do czasów współczesnych*. Przeł. K. Wojciechowska. Warszawa 1972, s. 86.

²⁹ Zob. Ch. Demange: *El Dos de Mayo: la construcción de una identidad común*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 171–180.

ści narodowej, symbolem walki o niepodległość czytelnym dla wszystkich Hiszpanów³⁰. Jak pisze José Álvarez Junco: „hiszpański drugi maja odpowiadałby więc północnoamerykańskiemu czwartemu lipca, francuskiemu czternastemu lipca, czy jakiegokolwiek innej dacie powstania narodu. Było to [...] wielkie potwierdzenie początków jego istnienia”³¹. W *Catecismo patriótico español* (*Hiszpański katechizm patriotyczny*), opublikowanym podczas wojny napoleońskiej, na pytanie „kim jesteście?” padała odpowiedź „Hiszpanami”³², podczas gdy zaledwie kilka lat wcześniej w podobnych tekstach znajdujemy odpowiedzi „lojalnym wasalem Króla Hiszpanii”³³. Co istotne, „już w niedługi czas po rozpoczęciu wojny upowszechniła się opinia, że to lud uratował kraj w momencie krytycznym, podczas gdy <skorumpowane> i <antypatriotyczne> elity opuściły go i sprzedały”³⁴. Prawdziwą siłę moralną narodu zaczęto więc utożsamiać z jego ludnością. Innym niezmiennie ważnym elementem, który wpłynął na wykształcenie się wspólnej świadomości narodowej, był niewątpliwie fakt, iż w wojnie tej brali udział mieszkańcy całej Hiszpanii, również Aragończycy i Katalończycy (Saragossa i Gerona przeszły wręcz do legendy jako punkty antynapoleońskiego oporu), dając tym samym dowód hiszpańskości wszystkich regionów kraju. Uświęcenie konfliktu z lat 1808–1814 jako wojny o niepodległość (*guerra de la independencia*) utworzyło podstawy narodowej tradycji³⁵. Nie bez przyczyny Benito Pérez Galdós swoje *Episodios Nacionales* rozpoczął właśnie od opisu wojny z lat 1808–1814³⁶. O tym, jak istotną rolę konflikt ten pełnił w świadomości narodowej, świadczy także wykorzystanie go w propagandowych porównaniach, zarówno u republikańców

³⁰ Zob. J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa...*, s. 31.

³¹ Tamże, s. 32.

³² Cały tekst anonimowego *Catecismo patriótico español* z lat 1808–1814 zob. w: G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008, s. 152–156.

³³ J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa...*, s. 32–33.

³⁴ Tamże, s. 138.

³⁵ Tamże, s. 144–145.

³⁶ Powieści poświęcone najważniejszym epizodom hiszpańskiej historii i publikowane pod wspólnym tytułem *Episodios Nacionales* (*Epizody narodowe*), zostały napisane przez Benito Pérez Galdósa w latach 1873–1907. Pierwsza seria, powstała w latach 1873–1875, poświęcona jest w całości wydarzeniom wojny o niepodległość.

jak i u frankistów podczas hiszpańskiej wojny domowej w latach 1936–1939³⁷. Co ciekawe, wiele lat później hiszpańscy filmowcy odwrócą tę kolejność, mówiąc w swoich filmach o epoce konfliktów napoleońskich, co w ich ezopowym języku oznaczać będzie metaforę czasów Franco.

Wobec wspomnianego cyklu *Okropności wojny*, a nade wszystko wobec dwóch płócien obrazujących szarżę mameluków z dnia trzeciego maja i późniejsze rozstrzelanie powstańców, płócien, które przeistoczyły się w prawdziwe ikony hiszpańskiej walki o niepodległość, nie dziwi, że Goya postrzegany jest jako artysta „wybitnie narodowy”³⁸. Roman Dobrzyński słusznie dodaje owemu narodowemu charakterowi jeszcze jeden, dodatkowy wymiar pisząc: „narodowość tego malarstwa była tym bardziej niezwykła, że nastąpiła po blisko stu latach rządów Burbonów, popierających na tle ogólnego upadku kultury sztukę zagraniczną”³⁹. Hiszpańskość Goi to jednak coś więcej. W tonie nieco archaicznej już dziś egzaltacji, oddając jednak specyfikę problemu, mówi o tym jeden z twórców we wprowadzeniu do filmu *Francisco Goya* (1977) Emilio Martínez-Lázara. Malarz z Fuendetodos nazwany tu zostaje „Hiszpanem do szpiku kości”, który zawarł w swoich pracach istotę hiszpańskiej duszy i jej „nieustannego uścisku ze śmiercią”, Hiszpanem, którego „przeznaczeniem było namalować swoją epokę i swój naród”.

Goya w refrenach współczesności

Ważne miejsce, jakie zajmuje Goya w kształtowaniu hiszpańskiej tożsamości narodowej poprzez obrazy wspólnej historii, podkreśla także fakt, że wizje artysty z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia zestawiane były wielokrotnie z późniejszymi dziejami kraju i nieraz kolejne pokolenia Hiszpanów odnajdywały w twórczości malarza pewien wspólny mianownik z własnym doświadczeniem historycznym. Przykładem może być reżyser filmowy Carlos Saura, który w dziejach Hiszpanii dostrzegał zawsze pewne powtarzające się wzory, dzięki czemu mógł „mówić o bolesnych dramatach współczesności, także i wtedy, gdy odwoływał się do hi-

³⁷ Zob. Ch. Demange: *El Dos de Mayo...*, s. 180; J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa...*, s. 146.

³⁸ R. Dobrzyński: *Hiszpania*. Warszawa 1972, s. 94.

³⁹ Tamże.

storii”⁴⁰. W jednym z wywiadów opowiada o swojej młodości, zestawiając ją z politycznym kontekstem życia Goi: „wojna domowa i frankistowskie represje wygnały z Hiszpanii najwybitniejszych intelektualistów. Moją edukację jako młodego człowieka kodyfikowały kościół i frankizm. Goya doświadczył prześladowań ze strony inkwizycji, braku wolności i wygnania. Jest zatem pewien paralelizm między życiem Goi i naszym, ludzi urodzonych w latach trzydziestych. Byliśmy pozbawieni wolności ekspresji i tylko stopniowo, z wielkimi trudnościami, mogliśmy przekazywać nasze idee”⁴¹. Paralele pomiędzy Hiszpanią Goi a tą z czasów sobie współczesnych pobrzmiewają też na przykład w wypowiedzi Picassa na temat *Rozstrzelania powstańców madyryckich*: „miałem zawsze wrażenie, że to obraz nawiedzony. Nawiedzony przez coś nadprzyrodzonego, sam nie wiem przez co. Odczuwałem to zwłaszcza w czasie wojny hiszpańskiej, bo człowiek z uniesionymi rękoma był symbolem naszych towarzyszy. Nie myślałem o świetle, myślałem o tych rękach wzniesionych na kształt litery V. Potem przyszły czasy, gdy zobaczyliśmy gest generała de Gaulle’a i palce Churchilla. W czasie wojny domowej V nie oznaczało jeszcze zwycięstwa. Ale tak wzniesione ręce znaliśmy bardzo dobrze, są to ręce ukrzyżowanych, kiedy krzyżem jest rosochate drzewo”⁴².

Wrażenie ponadczasowości przedstawionych tematów i możliwość odczytywania ich wciąż w nowych kontekstach, mimo bezdyskusyjnego mocnego osadzenia w hiszpańskiej rzeczywistości dziewiętnastego stulecia, pojawia się zresztą wielokrotnie i nie tylko w odniesieniu do tematów wojennych. I tak na przykład w *Rozmaitościach estetycznych* Baudelaire’a czytamy: „wyobrażam sobie człowieka oglądającego *Kaprysy*, człowieka ciekawego, miłośnika sztuki nie mającego żadnego pojęcia o faktach historycznych, do których aluzją są te ryciny, duszę artystyczną nie wiedzącą kto to Godoy, król Karol i królowa. Mimo to oryginalna maniera, bogactwo i niezawodność środków, a także atmosfera fantastyczna wokół wszystkich tematów wywołują w nim wstrząs. Zresztą w dziełach wielkich indywidualności jest coś, co przypomina zjawy,

⁴⁰ A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saura*. Kraków 2005, s. 187.

⁴¹ G. Breteau Skira: *Interview with Carlos Saura*. „Zeuxis” 2001, nr 2, s. 53 – cyt. za: A. Helman: *Ten smutek hiszpański...*, s. 187.

⁴² A. Malraux: *Głowa z obsydianu*. Przeł. A. Tatarkiewicz. Posłowie R. Caillois. Warszawa 1978, s. 27.

ukazujące się czasem albo stale w naszych snach. Oto cecha prawdziwego artysty, który przetrwa i żyć będzie nawet w dziełach ulotnych, uwieszonych zdarzeń, jeśli można tak powiedzieć, które nazywa się karykaturami; i to właśnie odróżnia karykaturzystów historycznych od karykaturzystów-artystów, przemijający komizm od komizmu wiecznego⁴³.

Myślenie o historii obrazami Goi znajduje wielokrotnie potwierdzenie przy okazji obchodów rocznic historycznych. Dwusetną rocznicę maja 1808 – początek wojny o niepodległość – upamiętniła na przykład specjalna wystawa prac mistrza, zorganizowana w Museo del Prado i zatytułowana *Goya en tiempos de guerra* (*Goya w czasach wojny*). Z okazji obchodów rocznicowych odrestaurowany został także obraz *Szarża mameluków 2 maja 1808*.

Zadziwiająca aktualność dzieła Goi i jego ciągła obecność w hiszpańskiej kulturze przejawia się zarówno w rozmaitych wydarzeniach kulturalnych, takich jak organizowany od kilku lat festiwal filmów o sztuce we Fuendetodos – aragońskiej wiosce, w której urodził się artysta, jak i w literaturze, próbującej zgłębić istotę hiszpańskiego ducha poprzez zestawienia ze sztuką Goi. Piękny tego typu przykład znajdujemy w jednej z prozatorskich prac Federico Garcíi Lorki⁴⁴. O ponadczasowości prac mistrza wypowiedziano się również wielokrotnie i w innych kontekstach kultury. Eduard Arumí czyni to w swoich rozważaniach o hiszpańskiej kinematografii⁴⁵. Wielki autorytet w dziedzinie sztuki Goi, Nigel Glendinning w pracy *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* pisze natomiast, że malarz wykształcił w swojej sztuce język uniwersalny, dzięki któremu przemawiać ona może do odbiorców każdego pokolenia i narodowości, ale jednocześnie pozostaje zwierciadłem hiszpańskiej

⁴³ Ch. Baudelaire: *O kilku karykaturzystach obcych. Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel*. W: tegoż: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekład J. Guze. Komentarz i przypisy C. Pichois w tłumaczeniu J. M. Kłoczowskiego. Gdańsk 2000, s. 190. Na temat aluzji politycznych w *Kaprysach* Goi zob. także J. Guze: [Polsowie]. W: T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 95.

⁴⁴ Zob. F. Garcíá Lorca: *El Duende*. W: tegoż: *Obras completas*. Madrid 1955, s. 39.

⁴⁵ E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 256.

tradycji⁴⁶. W tym też, w dużej mierze upatrywać można powodów nieustannych powrotów do twórczości tego niezwykłego artysty.

Pytania o hiszpańskość

Maria Rzepińska pisze, że „Goya jest najbardziej <hiszpański> ze wszystkich hiszpańskich artystów, jacy istnieli kiedykolwiek”⁴⁷. To, co zastanawia w przytoczonych powyżej słowach, nieraz powtarzanych i cytowanych⁴⁸, to przede wszystkim owa „hiszpańskość”, ujęta tu zresztą w znaczący cudzysłów. Co znaczy bowiem być najbardziej „hiszpańskim” ze wszystkich hiszpańskich malarzy? Takie stwierdzenie domaga się automatycznie pytania o to, czym jest „hiszpańskość” i co sprawia, że wśród malujących Hiszpanów, właśnie Goya jawi się jako ten najbardziej charakterystyczny dla sztuki swojego kraju. O tak wyraziście odczytywanej hiszpańskości sztuki Goi niewątpliwie decydują w dużej mierze same tematy jego twórczości. Malarstwo wielkiego Hiszpana daje bowiem barwny obraz epoki, w której żył, dotyka wielu motywów hiszpańskiej kultury, a także (jak już pisałam) historii i polityki. Z pewnością wiele racji miał Gautier pisząc, iż „w grobie Goi spoczywa dawna sztuka hiszpańska, na zawsze utracony świat *toreros*, *majos*, *manolas*, mnichów, przemysłników, złodziei, alguacilów i czarownic, cały koloryt lokalny Półwyspu. Artysta zjawił się w porę, żeby zebrać i utrwalić to wszystko. [...] stworzył portret i dzieje starej Hiszpanii, przekonany, że służy nowym ideom i wiarom. Jego karykatury będą już wkrótce pomnikami historii”⁴⁹. Niewątpliwie „szkic Goi, cztery dotknięcia igły rytowniczej w chmurze akwatinty więcej mówią o obyczajach kraju niż najdłuższe opisy”⁵⁰.

⁴⁶ N. Glendinning: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008, s. 132.

⁴⁷ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1989, s. 359.

⁴⁸ Por. np. A. Helman: *Ten smutek hiszpański...*, s. 187.

⁴⁹ T. Gautier: *Voyage en Espagne...*, s. 124. Por. polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 104.

⁵⁰ T. Gautier: *Voyage en Espagne...*, s.115. Por. polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 95.

Wśród najważniejszych goyowskich tematów odnajdujemy nie tylko portrety rodziny królewskiej i ważnych osobistości osiemnastego i dziewiętnastego stulecia, ale również karykaturę i krytykę społeczną, wizerunki ludowych świąt i obyczajów, obrazy poświęcone inkwizycji, religii, przemocy, aranżowanym małżeństwom, prostytucji, czarnoksiężstwu czy korridzie. Motywy te dają z jednej strony pełny obraz epoki Goi, z drugiej zaś wpisują się w klimat popularnych wyobrażeń o Hiszpanii i związanych z nią stereotypów, które każdego mieszkańca tego kraju każą widzieć jako wielbiciela walk byków, a *flamenco* – specyficznie andaluzyjski fenomen gry na gitarze, śpiewu i tańca – utożsamiają z kulturą muzyczną całego Półwyspu. Malarstwo Goi skupia w sobie niemal wszystkie elementy mitu Hiszpanii – barwny świat *majos i majas*, mroczne lochy inkwizycji, wystawne życie dworu, kolorowe suknie aktorek i koronkowe mantyle wielkich dam. Istotnym motywem pojawiającym się u Goi był także plebeizm – zachwyt wszystkim, co ludowe w formach życia codziennego, który ogarnia w XVIII wieku sporą część wyższych warstw hiszpańskiego społeczeństwa. Wobec upadku arystokracji oraz pojawienia się nowych mód rodem z Francji, ludowość utożsamiana była z tym, co narodowe⁵¹ i często rozumiana jest jako początek kształtowania się hiszpańskiej tożsamości⁵².

Zamiłowanie do ludowości u części arystokracji ostro krytykowane było przez grono zafascynowane ideami francuskiego oświecenia. Ciekawe jednak, że gdy *ilustrados* ciskali gromy na plebejskość, ich wystąpienia paradoksalnie pełne były potocznych wyrażen, jakich używali zwolennicy ludowości, co dobrze świadczy o zakorzenieniu i sile nurtu plebejskiego. Dla przykładu za Ortegą y Gassetem przytoczyć można słowa Gaspara Jovellanos z jego *Memoria sobre la policía de los espectáculos y diversiones públicos y su origen en España* (Uwagi o dostojności widowisk publicznych i ich początkach w Hiszpanii): „czym są nasze bale, jeśli nie marną imitacją swawolnych i niecných tańców nędznego pospólstwa? Inne narody wiodą do tańca na scenach boginie i nimfy, a my *manolos* i zieleniarki”⁵³. Znamienne, że w

⁵¹ Por. N. Seseña: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004, s. 81–82; M. Tuñón de Lara: *La España del siglo XIX*. Paris 1961, s. 11.

⁵² Zob. J. Álvares Junco: *Mater dolorosa...*, s. 122.

⁵³ Cyt za. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987, s. 302–303. Por. także nieco inny przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya*. Warszawa 1993, s. 231.

twórczości pochodzącego ze wsi Goi ów plebejski wątek zaczyna pojawiać się szczególnie intensywnie w okresie, gdy nawiązuje on kontakty z wyższymi sferami społecznymi i „odkrywa wokół siebie hiszpańskość. Wtedy, a nie przedtem, zaczyna malować tematy zwane narodowymi”⁵⁴. Wówczas też pisze w liście do swojego przyjaciela Zapatera o kupletach, których już nie usłyszysz, gdyż niestety nie wypada mu być w miejscach, gdzie byłoby to możliwe⁵⁵.

Opracowania z zakresu historii sztuki operują niejednokrotnie określeniem specyficznego hiszpańskiego kolorytu w malarstwie, najczęściej opisywanego jako połączenie sepii, szarości, beżów, brązów i głębokiej czerni. Gamę tę rzeczywiście spotykamy dość często także i na płótnach Goi, choć wiele z nich – jak choćby utrzymane w żywych barwach projekty dla królewskiej fabryki gobelinów – wyłamuje się ewidentnie z tej tendencji. Podobnie rzecz ma się z nieraz określaną jako typowo hiszpańska ogromną siłą ekspresji, którą prześiąknięta jest dojrzała twórczość Goi. Owa hiszpańskość sztuki okazuje się jednak pełna znaków zapytania, skoro trudno odmówić racji tezom Ortegi y Gasset, że niełatwo mówić o malarstwie hiszpańskim jako o pewnej całości, gdyż bardzo długo pozbawione było ono własnej linii rozwojowej, nie żyło sobą, ale wspierane wciąż przez cudzoziemców. Wszyscy zaś wielcy mistrzowie sztuki hiszpańskiej zawsze pojawiali się nagle, ich twórczość nie stanowiła kontynuacji wcześniejszych szkół czy nurtów⁵⁶. Podobne uwagi znajdujemy też u Enrique Lafuente Ferrari, próbującego pokazać twórczość Goi na tle działalności współczesnych mu artystów⁵⁷.

Owa często tak pochopnie definiowana hiszpańskość jest tworem wymykającym się definicji, wielowymiarowym i skomplikowanym, mimo iż w każdym upraszczają-

⁵⁴ J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987, s. 307. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya*. Warszawa 1993, s. 236.

⁵⁵ F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003, s. 315.

⁵⁶ Zob. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya...*, s. 207–208. Por. polski przekład Rajmunda Kalickiego – J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 150–151.

⁵⁷ E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 51.

cym stereotypie tkwi jakieś ziarenko prawdy. Jak pisze Carlos Fuentes: „Hiszpania ma złożoną tożsamość. Jej twarz wyrzeźbiło wiele dłoni: iberyjskich, celtyckich, greckich i fenickich, kartagińskich, rzymskich i gockich, arabskich i żydowskich. [...] W hiszpańskości potraktowanej jako kontekst odnajduję dwie stałe. Pierwsza to ta, że każdy dotyczący jej komunał zaprzeczony jest przez opozycję. Romantyczna i malownicza Hiszpania Bizeta i Byrona współżyje z surowymi, nieco posepnymi i arystokratycznymi postaciami El Greca i Velázqueza, a te z kolei współlistnieją ze skrajnymi postaciami Goi czy Buñuela, dla których każde ramy są za ciasne. Druga stała kultury hiszpańskiej przejawia się w jej wrażliwości artystycznej, która umie niewidoczne uczynić widzialnym dzięki włączeniu w rzeczywistość sztuki tego, co odsunięte na bok, złe, odrzucone.[...] Istnieje Hiszpania z <czarnej legendy>: inkwizycja, nietolerancja i kontreformaacja. To wizja, którą rozpowszechniały połączone siły postępu i protestantyzmu. [...] Zaraz potem odnajdujemy Hiszpanię angielskich podróżników i romantyków francuskich, Hiszpanię byków, Carmen i flamenco. Jest także Matka Hiszpania widziana przez swoje potomstwo z amerykańskich kolonii, dwuznaczna Hiszpania okrutnego zdobywcy i świętego misjonarza, taka, jaką proponuje w swych freskach meksykański malarz Diego Rivera”⁵⁸.

W rozważaniach nad hiszpańskością nie sposób pominąć koncepcji Miguela de Unamuno, który wraz z innymi członkami tzw. „pokolenia 1898” uważał, że aby odnowić Hiszpanię, należy zwrócić się ku jej przeszłości, wydobyć z niej prawdziwe wartości narodowe i zgodnie z nimi budować przyszłość kraju⁵⁹. Historię rozumiał jednak jako *intrahistoria* – historię aktualną i żywą, zanurzoną w odwiecznej tradycji, a nie pogrzebaną wśród pomników i książek⁶⁰. Studiując wielkie dzieła literatury hiszpańskiej, zwłaszcza *Don Quijota* Cervantesa, próbował odnaleźć w nich prawdzi-

⁵⁸ C. Fuentes: *Pogrzebane zwierciadło*. Przeł. E. Klekot. Łódź 1994, s.14–15. Na temat złożoności etnicznej i kulturowej Hiszpanii zob. także: J. Valdeón Bauque: *Pierwsze kultury. Hiszpania rzymska i średniowiecze*. W: *Historia Hiszpanii...*, s. 30.

⁵⁹ Zob. A. Komorowski: „Pokolenie ‘98”. *Niektóre problemy racjonalizacji kłeski*. W: *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*. Pod. red. E. Górskiego. Kraków 1982, s. 47–61.

⁶⁰ Zob. M. de Unamuno: *La tradición eterna*. W: tegoż: *En torno al casticismo*. Madrid 2002, s. 27–50.

wą charakterystykę kastylijskiego ducha⁶¹ i jednocześnie, mimo że sam pochodził z Kraju Basków, w swoich rozważaniach o pojęciach kasty (*casta*) i kastycyzmu (*casticismo*) uznał Kastylię za esencję Hiszpanii⁶². Podobnie jak inni twórcy z „pokolenia ’98” analizował klimat i krajobraz kraju, twierdząc, że pejzaż zarazem ujawnia i symbolizuje ojczyznę⁶³. Filozofia Unamuna nie jest jednak monolitem. Początkowe postulaty europeizacji Hiszpanii, zamienił on na ideę afrykanizacji Hiszpanii i hispanizacji Europy, co poróżniło go ze wspomnianym już wielokrotnie w tej rozprawie Ortegą y Gassetem – gorącym zwolennikiem europeizacji i modernizacji Hiszpanii⁶⁴.

Las Españas

W tekstach historycznych często spotykamy się z pojęciem „dwóch Hiszpanii”, odzwierciedlającym mocno zarysowujące się w dziejach kraju podziały – zarówno polityczne, jak i społeczne i materialne⁶⁵. Poetycki opis owych dwóch Hiszpanii odnaleźć można w *Proverbios y cantares (Przysłowia i pieśni)* Antonio Machado – należącego, tak jak Unamuno, do „pokolenia ’98”:

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.

⁶¹ Zob. tegoż: *El espíritu castellano*. W: tegoż: *En torno al casticismo...*, s. 77–108; tegoż: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid 2000.

⁶² Zob. tegoż: *La casta histórica Castilla*. W: tegoż: *En torno al casticismo...*, s. 51–76.

⁶³ Zob. tegoż: *País, paisaje y paisanaje*. W: tegoż: *Paisajes del alma*. Madrid 2002, s. 183.

⁶⁴ Zob. E. Górski: *José Ortega y Gasset i kryzys ideologii hiszpańskiej*. Wrocław 1982, s. 144–145.

⁶⁵ Por. np. B. Gola, F. Ryska: *Hiszpania*. Warszawa 1999, s. 14–15.

Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón⁶⁶.

Fragment ów można by przetłumaczyć następująco:

Jest Hiszpan, który chce
żyć i żyć zaczyna,
pomiędzy Hiszpanią, która umiera
i inną, która ziewa.
Mały Hiszpanie, który przychodzisz
na świat, niech cię Bóg strzeże.
Jedna z tych dwóch Hiszpanii
mrozem zetnie ci serce.

W rzeczywistości jednak podziałów w Hiszpanii jest oczywiście o wiele więcej. Najostrzej rysują się one w obliczu separatyzmów, zwłaszcza baskijskiego i katalońskiego⁶⁷. Ale już samo ukształtowanie geograficzne pozwala wyodrębnić w kraju kilka zupełnie innych krajobrazów, gdzie różnice pejzażu i klimatu w jakiś sposób współgrają także z odmiennością kulturową. Bardzo silne jest w Hiszpanii umiłowanie tak zwanej *la patria chica* – małej ojczyzny. Wobec tak silnych podziałów regionalnych tym trudniej więc mówić o jednej spójnej tożsamości kulturowej. Na hiszpańskość składa się bowiem wiele różnorodnych tradycji, a nawet – mimo dominacji kastylijskiego – odrębnych języków. Często mówi się o zupełnie innym poczuciu humoru w poszczególnych częściach kraju, znane są też dowcipy o Andaluzyjczykach, Kastylijszczykach, Katalończykach, Galicyjszczykach i Baskach, analogiczne do tych, które w Polsce spotykamy na temat zagranicznych sąsiadów. Jak pisał Michel del Castillo: „można tu mówić o czterech przynajmniej światach: kraj śródziemnomorski – obej-

⁶⁶ A. Machado: *Proverbios y cantares LIII*. W: tegoż: *Obras completas*. Edición crítica de O. Macrí con la colaboración de G. Chiappini. Barcelona 2005, s. 582.

⁶⁷ Zob. np.: J. Ortega y Gasset: *España invertebrada. Bosquejos de algunos pensamientos históricos*. Prólogo F. Trillo-Figueroa. Madrid 2006, s. 56–57; P. Silver: *Nacionalismos y transición: Euskadi, Catalunya, España*. San Sebastián 1998; B. Gola, F. Ryszka: *Hiszpania...*, s. 16–17.

mujący Katalonię, Lewant aż po granice Murcji; Północ – kraj Basków, Asturia, Galijska; płaskowyże centralne – Meseta, czyli obie Kastylie, otoczone przez trudne do pokonania masywy górskie, oddzielające je od reszty kraju, i wreszcie południe – *Al Andalus*, Andaluzja, czyli ziemia Wschodu, tak bliska Maroka. Nie są to wyłącznie cztery typy zupełnie odmiennych krajobrazów, lecz również osobne światy o specyficznych językach, obyczajach, ekonomii i psychologii”⁶⁸.

Podziały wewnątrz Hiszpanii stają się punktem wyjścia niemal dla wszystkich autorów, próbujących opisać jej kulturę, niezależnie od przyjętej perspektywy badawczej⁶⁹. Często obecne zróżnicowanie regionów zestawia się również z wielokulturowymi korzeniami kraju⁷⁰. Jak pisał Roman Dobrzyński „Cywilizacja Hiszpanii jest syntezą najróżniejszych kultur przynoszonych przez rozliczne ludy, które napłynęły na Półwysep Iberyjski i tworzyły jego niezwykle dzieje. Wszelako u jej podstaw leży kultura Rzymu zaszczerpiona na podłożu celtycko-iberyjskim, zabarwiona naleciałościami germańsko-wizygockimi i przeniknięta w znacznym stopniu wpływami arabsko-berberyjskimi”⁷¹.

Wątek „małej ojczyzny” powraca w sposób nieunikniony podczas analizy prac Francisco Goi. Na autoportrecie z 1815 roku, znajdującym się obecnie w murach Muzeum Prado, widnieje napis, namalowany pędzlem mistrza: „Goya / Aragonés / por el

⁶⁸ M. del Castillo: *Hiszpańskie czary*. Przeł. D. Knysz-Rudzka. Warszawa 1989, s. 23. Na temat kulturowych uwarunkowań związanych z krajobrazem Hiszpanii zob. także J. Ortega y Gasset: *Tematy podrózne*. Tłum. A. Jancewicz. W: tegoż: *Po co wracamy do filozofii?* Tłum. E. Burska, M. Iwińska, A. Jancewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1992, s. 25.

⁶⁹ Zob. np. M. Defourneaux: *Życie codzienne w Hiszpanii w wieku złotym*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1968, s. 18; E. Gałązka: *Hiszpańska sztuka – teatr uczuć, cierpienia i śmierci*. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. T. Ferenc, J. Studzińska. Łódź 2007, s. 153–155; J. Ortega y Gasset: *Tematy podrózne...*, s. 23–40; M. Strzałkowa: *Historia literatury hiszpańskiej – zarys*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 11 i 14; J. Zakrzewski: *Iberyjskie wędrówki*. Warszawa 1973, s. 13–14.

⁷⁰ Zob. np. E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988, s. 6–7.

⁷¹ R. Dobrzyński: *Hiszpania...*, s. 79.

mismo” („Goya / Aragończyk / przedstawiony przez samego siebie”). Nigel Glendinning, badając sposoby odczytywania twórczości Goi, wyodrębnił grupę prac, które próbowały interpretować fenomen malarstwa artysty poprzez jego pochodzenie⁷². Uderza tu zwłaszcza teza Ricardo del Arco, który na zawarte w tytule swojej pracy pytanie *¿Por que Goya pintó como pintó? (Dlaczego Goya malował tak jak malował?)*, odpowiada „bo był Aragończykiem”⁷³. Ángel Ganivet z kolei twierdzi w *Idearium español*, że sztuka Goi była manifestacją niezależnego ducha, kluczowego dla hiszpańskiej tożsamości⁷⁴.

Wielokrotnie w publikacjach hiszpańskich spotkać się też można z podkreśleniem swojego aragońskiego pochodzenia przez artystów czujących się szczególnie związanymi z dziełem Goi⁷⁵. Silne więzy mistrza z regionem, w którym się urodził i postawił pierwsze kroki jako malarz, dostrzega też Maria Strzałkowa, dodając regionalne pochodzenie artysty zaraz po jego narodowości, gdy pisze, że „Goya zajmuje osobne miejsce w sztuce hiszpańskiej [...] nie tylko jako wybitny artysta, ale również jako rdzenny Hiszpan, syn ludu Aragonii”⁷⁶.

Motto niniejszego rozdziału, zaczerpnięte z *Podróży po Hiszpanii* Téophile’a Gautier, w kontekście innych jego zapisków brzmi dość przewrotnie. Sugeruje bowiem, że podróż do kraju „z romancero, ballad Wiktora Hugo, z nowel Mériméego i opowieści Alfreda de Musset”⁷⁷ rozwieje romantyczny sen o Hiszpanii, obnaży nagą

⁷² Zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 189–210.

⁷³ Cyt. za: tamże, s. 192.

⁷⁴ Por. tamże, s. 189.

⁷⁵ Zob. np.: L. García Berlanga Martí: *Discurso de contestación*. W: J. L. Borau: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 119; C. Saura: *Entrevista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 243.

⁷⁶ M. Strzałkowa: *Historia literatury hiszpańskiej...*, s. 191.

⁷⁷ Por. T. Gautier: *Voyage en Espagne...*, s. 17. Por. także polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 18.

rzeczywistość. Tymczasem wczytując się w opowieść Théophile’a Gautier, nie można oprzeć się wrażeniu, że autor wciąż śni swój hiszpański sen. Nie bez powodu tytuł książki odsyła do popularnego od połowy XVII wieku gatunku, lubującego się w poszukiwaniu egzotycznej malowniczości, zwanego właśnie „podróż do Hiszpanii”⁷⁸. Obok realistycznych opisów miejsc i ludzi spotykamy się tu z legendą i mitem, które nie przyskają wcale pod wpływem podróżniczych doświadczeń. Wręcz przeciwnie – wydaje się, że paradoksalnie można Hiszpanię zobaczyć i wciąż pisać o niej nie uwolniwszy się do końca od tradycyjnych szablonów, patrzeć poprzez ich pryzmat. I w ten oto sposób, doceniając malarski geniusz Goi, powtarza równocześnie Gautier niczym nie poparte romantyczne plotki o jego życiu⁷⁹. Obserwacja zlewa się z narosłymi mitami. To, co wyobrażone, z tym, co rzeczywiste. Przekraczając z powrotem granicę francuską, w ostatnim zdaniu książki, Gautier pisze „sen się skończył”⁸⁰. Podróż, mająca rozwiać romantyczny sen o Hiszpanii, sama okazała się więc w pewnym sensie kolejnym snem. Snem wyrazistym i pięknym, pełnym kolorów, zapachów i dźwięków. Po przebudzeniu w momencie wyjazdu, pozostają pod powiekami odłamki obrazów oraz zapiski z podróży, którym jednak zaledwie po części udaje się dotknąć tak różnorodnego i tak zręcznie wymykającego się próbom opisu fenomenu, jakim jest Hiszpania.

⁷⁸ Por. M. Defourneaux: *Życie codzienne w Hiszpanii...*, s. 8.

⁷⁹ Zob. T. Gautier: *Voyage en Espagne...*, s.115. Zob. także polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 95.

⁸⁰ T. Gautier: *Voyage en Espagne...*, s. 312. Por. także polski przekład Joanny Guze – T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii...*, s. 292.

Rozdział III

Powracając do Goi.

Inspiracje, aktualizacje, nawiązania

Goya nie pożycza nam swoich oczu, otwiera
nasze. Na przeszłość, na teraźniejszość.

Valeriano Bozal¹

Malarskie powroty

Goya que vuelve (*Goya, który powraca*) – tak zatytułował swój film o malarzu Alonso Modesto w 1929 roku. Goya powraca także i dziś – w kolejnych filmach, spektaklach, obrazach i książkach, w licznych inspiracjach, aktualizacjach, nawiązaniach. Stanowi kulturowy kontekst, będący wciąż żywym, mimo upływającego czasu, źródłem odwołań. Im właśnie chciałabym poświęcić tu uwagę – dopełniając tym samym, zarysowany w poprzednim rozdziale, obraz miejsca Goi w kulturze hiszpańskiej.

Pisząc o wpływach Goi na rozwój malarstwa, wynikających z nowoczesności plastycznej koncepcji, która wykroczyła poza swój historyczny czas, chciałabym raz jeszcze zacząć od kina, choć to nie kinu poświęcony jest ten rozdział. Mam na myśli film Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999). Według pierwotnego zamysłu reżysera, opowieść ta miała zaczynać się od śmierci i kończyć narodzinami wielkiego malarza, biec wstecz². Z takiego planu konstrukcji pozostało tylko zakończenie, które jednocześnie jest swoistym początkiem – ukazuje scenę porodu w białym oknie domu we Fuentetodos i cytat z pism André Malraux – „po Goi rozpoczyna się malarstwo nowoczesne”³. Myśl tę odnaleźć można także u wielu późniejszych badaczy, zajmujących się twórczością hiszpańskiego artysty. Jan Białostocki pisze na przykład, że Goya „zainau-

¹ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1. Madrid 2005, s. 11.

² Zob. A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków 2005, s. 197.

³ A. Malraux: *Saturne. Essai sur Goya*. Paris 1950, s. 178.

gurował sztukę XIX wieku”⁴, a Maria Rzepińska, iż: „doraźną, dominującą aktualność łączy z ponadczasową wartością, okrutny, drapieżny realizm z wizjonerstwem i wartościami plastycznymi, których ekspresja – nowa, indywidualna i całkowicie laicka – wybiega daleko w przyszłość malarstwa”⁵. Malarz Antonio Saura – brat reżysera, uznawał natomiast cytowaną już w pierwszym rozdziale, przypisywaną Goi wypowiedź o braku linii w naturze za „najbardziej oczywisty ze znanych mu manifestów współczesnego malarstwa”⁶.

Być może nieprzypadkowo bardzo podobną uwagę na temat linii notuje w swych *Dziennikach* Eugène Delacroix, zafascynowany twórczością Goi. Píše on: „krytyka, podobnie jak wiele innych dziedzin, najchętniej powtarza to, co już zostało powiedziane, posuwając się utartymi szlakami. Jedni widzą owo sławetne piękno w serpentynie, inni w linii prostej, ale wszyscy z uporem widzą je tylko w liniach. Stoję przy oknie i oglądam najpiękniejszy pejzaż: bynajmniej nie myślę o liniach. Skowronek śpiewa, rzeka połyskuje tysiącami diamentów, szepce listowie; gdzież są linie, które budzą te czarujące wrażenia? Krytycy nie chcą dostrzec proporcji poza układem linii: reszta jest dla nich chaosem, cyrkiel to jedyny sędzia”⁷. Wpływy Goi na Delacroix podkreśla się bardzo często w rozmaitych opracowaniach⁸, daje im też wyraz francuski artysta na innych kartach swoich *Dzienników*⁹.

⁴ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Warszawa 2001, s. 594.

⁵ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Warszawa 1989, s. 359.

⁶ G. Breteau Skira: *Interview with Carlos Saura*. „Zeuxis” 2001, nr 2, s. 14 – cyt. za: A. Helman: *Ten hiszpański smutek...*, s. 204.

⁷ E. Delacroix: *Dzienniki 1822–1863. Część pierwsza*. Tekst francuski opracował A. Joubin. Przeł. J. Guze i J. Hartwig. Wstępem opatrzył J. Starzyński. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 185.

⁸ Zob. np. I. Julián Gozález: *Goya...y después*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 380; J. F. Pérez Gállego: *Presencia de Goya en los dibujos de Delacroix*. W: *Seminario de Arte Aragonés, VII, VIII y IX*. Zaragoza 1957, s. 143–249.

⁹ Zob. np. E. Delacroix: *Dzienniki...*, s. 41, 44–45, 98. Zob. także np.: M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 385; *Francisco Goya*. W: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*. Nr 77. Warszawa 1999, s. 30.

Skupmy się jednak w tym miejscu na oddziaływaniu Goi na rodzimych malarzy. Enrique Lafuente Ferrari zauważa, że Goya miał niezwykle silny wpływ na sztukę przyszłych pokoleń, ale nie na współczesnych mu artystów¹⁰, co wydaje się poświadczać powtarzaną nieraz charakterystykę Goi jako twórcy, który wyprzedził swój czas i nie zawsze rozumiany był w epoce, w której przyszło mu tworzyć.

Szczególne miejsce wśród hiszpańskich powrotów plastycznych do Goi zajmuje wspomniany już Antonio Saura, autor cykli malarskich i graficznych powstałych pod bardzo wyraźnym wpływem mistrza z Fuendetodos. Szczególnym hołdem są powstałe na początku lat dziewięćdziesiątych obrazy z serii *Retratos imaginarios de Goya* (*Wyobrażeniowe portrety Goi*) oraz *El perro de Goya* (*Pies Goi*), będący wyrazem fascynacji jednym z *Czarnych malowideł* Goi, zwanym *El perro* (*Pies*) lub *El perro semihundido* (*Pies na wpół zasypany*) i uważanym przez Saurę za najpiękniejsze i najbardziej wyjątkowe dzieło w historii sztuki, na którego temat opublikował swoje rozważania, zatytułowane tak samo, jak ich malarski pierwowzór¹¹. Artysta twierdzi, że pies z *Czarnych malowideł* to symboliczny autoportret Goi, mogący stać się również metaforycznym zwierciadłem dla odbiorcy. Jak pisze Valeriano Bozal: „W ten sposób Saura przekształca obraz w świadectwo naszego niepokoju, w intensywną i potężną emocjonalnie manifestację wyobcowania, banicji, nieskończonej samotności”¹².

Antonio Saura był też organizatorem wystawy *Después de Goya. Una mirada subjetiva* (*Po Goi. Spojrzenie subiektywne*), która miała miejsce w Saragossie w latach 1996–1997 i zgromadziła zarówno dzieła artystów hiszpańskich na czele z Pablem Piccassem, jak i zagranicznych, takich jak Meksykanin José Guadalupe Posada, Belg Félicien Rops, Francuz Odilon Redon, Amerykanin Robert Motherwell, Austriak Alfred Kubin czy Niemcy Anselm Kiefer i Max Klinger¹³.

¹⁰ E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947, s. 144.

¹¹ A. Saura: *Le chien de Goya*. Traducido del español por E. Raillard, A. Saura. Paris 1996. Na ten temat zob. także: J. Terasa: „El cuadro más bello del mundo”. *Les citations du „Chien” de Goya dans l’oeuvre d’Antonio Saura*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 49–59.

¹² V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol.2..., s. 270.

¹³ Zob. tamże, s. 317–319.

Wymieniony tu Pablo Picasso, którego twórczość stała się obok Salvadora Dalí ikoną sztuki współczesnej, powracał do dzieła Goi na niemal wszystkich etapach swojej twórczości¹⁴. Inmaculada Julián Gozález dostrzega wpływy Goi we wczesnych pracach Picassa, choć w tym wypadku bezpieczniej jest mówić o pewnym kręgu zbieżności niż o ewidentnych wpływach. Wymienić tu trzeba zwłaszcza obraz *Familia de saltimbanquis* (*Rodzina kuglarzy*, 1905) powiązany z *Comicos ambulantes* (*Wędrowni cyrkowcy*, 1793–1794) Goi oraz płótna i rysunki poświęcone korridzie¹⁵. Wpływy ewidentne można natomiast odnaleźć na słynnym obrazie *Guernica* (1937), odsyłającym szczególnie do ryciny *Estragos de la guerra* (*Spustoszenia wojenne*) z cyklu *Okropności*, na akwaforcie *Sueño y mentira de Franco* (*Sen i kłamstwo Franco*, 1937)¹⁶, będącej doskonałym przykładem wpisania Goyowskiej refleksji w realia frankizmu oraz na obrazie *Masacre en Corea* (*Masakra w Korei*, 1951), wykorzystującym kompozycję *Rozstrzelania powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*.

Inna wielka osobowość artystyczna – Salvador Dalí nada Goyowskim *Kaprysom* nowe barwy i przełoży ich znaczenia na język surrealizmu¹⁷. Dawn Ades podkreśla również wpływ cyklu *Okropności wojny* i obrazu *Kolos* na niektóre prace Dalego¹⁸. Grafika *Esto es peor* (*To jest gorsze*) z serii *Okropności* wpłynęła na słynne obrazy *Estudio para la premonición de la Guerra Civil* (*Przecucie wojny domowej*, 1934–1935) i *Construcción blanda con judías cocidas* (*Miękka konstrukcja z gotowaną fasolą* 1936).

Przykładem niezwykle wyrazistej, głębokiej inspiracji późną twórczością Goi jest malarstwo José Gutiérreza Solany, przeniknięte gorzką refleksją na temat Hiszpanii

¹⁴ Zob. M. Miranda González: *Goya – Picasso. “La Tauromaquia”. Exposición organizada con motivo de la conmemoración del I Centenario de Pablo Picasso*. Pról. de F. Torralba, Zaragoza 1981; A. Malraux: *Głowa z obsydianu*. Przeł. A. Tatarkiewicz. Posłowie R. Caillois. Warszawa 1978, s. 26–27, 152–153.

¹⁵ Zob. I. Julián Gozález: *Goya...y después...*, s. 392–396.

¹⁶ Na temat tych dwóch prac zob. szerzej G. Barbe-Coquelin de Lisle: *Goya y Picasso. La inspiración goyesca en “Sueño y mentira de Franco” y en “Guernica”*. W: *Seminario de Arte Aragonés, XXXII*. Zaragoza 1980, s. 107–113.

¹⁷ Zob. *Francisco Goya*. W: *Wielcy malarze...*, s. 30; F. Fernández Diez: *Goya y Dalí. Del capricho al disparate*. Madrid 2006.

¹⁸ Zob. D. Ades: *Dalí*. Barcelona 1984, s. 113–114. Por. także I. Julián Gozález: *Goya...y después...*, s. 385.

pełnej biedy i mizarii. W potraktowaniu każdego z czterech zasadniczych tematów poruszanych w jego pracach, odnaleźć można echa Goyowskiej estetyki i refleksji społecznej. Mowa tu o obrazach związanych z obyczajami i folklorem, z religią, korridą i śmiercią, które były także wielkimi tematami twórczości Goi.

Cerni Vicente Aguilera w książce *Nowa sztuka hiszpańska* w kontekście wpływów Goi zwraca uwagę na twórczość Francisco Mateosa – „tchnącą bólem, a jednocześnie będącą satyrą i kpiną; przy tym stale wzbogaca ją coś nowego [...]. Często pojawiają się groteskowo przebrane postacie, ale kiedy zdjąć z nich okrutne maski, okazują się po prostu symbolami życia”¹⁹. Innym artystą, przywołującym na myśl Goyę, „Goyę sarkazmu i protestu” – jak pisze Aguilera, jest Augustín Ibarrola, czerpiący z prac mistrza zwłaszcza w swoich cyklach dokumentalnych²⁰.

Interesującym przykładem artysty pozostającego w całej swej twórczości pod silnym wpływem Goi jest Eugenio Lucas y Padilla, długo uważany za imitatora i dopiero po wielu latach dostrzeżony przez krytyków jako artystyczna osobowość²¹. Choć trzeba przyznać, że wiele prac tego malarza rzeczywiście wydaje się wiernym naśladownictwem, co wielokrotnie wzbudzało irytację kolekcjonerów – niektóre dzieła przypisane Goi po latach okazywały się być autorstwa Lucasa. Manuel Capel Margarito traktuje twórczość Eugenio Lucasa jako doskonały przykład „tego, co goyowskie” w sztuce późniejszych artystów, traktując barwę jako najważniejszy element nowoczesnej wizji Goi, ale też dodając zaraz, że „*lo goyesco* to nie tylko soczysty koloryt, sposób nakładania farby (*pincelada*), ekspresjonistyczny gest, *majismo*, czy obraz dworu. *Lo goyesco* oznacza przede wszystkim to, co zaskakuje – twórczą wyobraźnię i prekursorstwo. Jest sposobem interpretacji rzeczywistości, mieszkanką geniuszu, niezręczności i wiedzy. *Lo goyesco* to iberyjskość, kreatywność, wyuczone rzemiosło i niezmordowane poszukiwanie nowych rozwiązań”²².

¹⁹ C. V. Aguilera: *Nowa sztuka hiszpańska*. Tłum. K. Sabik. Warszawa 1970, s. 116.

²⁰ Tamże, s. 129.

²¹ Zob. E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*, s. 221.

²² M. Capel Margarito: *Lo “goyesco” y el arte contemporaneo. A propósito de un cuadro inédito de Eugenio Lucas*. W: *Goya 250 años después...*, s. 419–420.

O ile u Lucasa goyowską stylistyką przesiąknięta jest cała twórczość, o tyle w wypadku wielu innych, mniej znanych artystów możemy mówić wyłącznie o wpływach konkretnych dzieł Goi na poszczególne prace. Na tej zasadzie Cristóbal Toral w 1977 roku maluje obraz *Familia de Carlos IV según Goya* (*Rodzina Karola VI według Goi*), a Alfonso Daniel Rodríguez publikuje w 1937 roku inspirowane cyklem *Okropności wojny* albumy *Galicia Mártir* (*Męczeńska Galicja*) i *Atila en Galicia* (*Barbarzyństwo w Galicji*), zakazane w Hiszpanii aż do 1976 roku. Jest to przypadek szczególnie ciekawy poprzez związek realiów wojny domowej z grafik Rodrígueza z również cenzurowanym za czasów Franco cyklem Goi o okrucieństwach wojny o niepodległość.

Zupełnie inaczej poszczególne prace Goi wykorzystywali natomiast członkowie grupy artystycznej El Equipo Crónica, działającej w latach 1964–1981²³. Należeli do niej malarze Manuel Valdés, Rafael Solbes i Juan Antonio Toledo oraz krytyk Tomás Lorens. Artyści ci zasłynęli przytaczaniem motywów ze słynnych prac hiszpańskich mistrzów (m.in. Goi, Velázqueza i El Greco), którymi manipulowali umieszczając je w różnych kontekstach kulturowych i społeczno-politycznych. Na tej zasadzie postacie z obrazu *Rodzina Karola IV* przeniesione zostały do wnętrza typowego pokoju z lat siedemdziesiątych XX wieku w *Sala de estar* (*Pokój dzienny*, 1974), a na płótnie *Summa Artis* (1971) autoportret Goi pojawia się u boku Picassa i Leonarda da Vinci. Innego rodzaju nawiązaniem jest *El testigo ocular* (*Ukryty świadek*, 1974), odsyłający widza do opowieści o Goi przyglądającemu się z ukrycia rozstrzelaniu powstańców.

Jeszcze inne ślady Goi odnaleźć można w pracach El Grupo Hondo – awangardowej grupy malarzy, założonej w 1961 roku przez Juana Genovésa, José Paredes Jardiel, Fernando Mignoniego i Gastóna Orellana, którzy uprawiali malarstwo w stylu ekspresjonizmu neo-figuratywnego²⁴. Enrique Valdivieso dowodzi z kolei wpływów Goi na korzenie malarstwa rodzajowego w Andaluzji²⁵.

Dobrym przykładem nieustannej aktualności dzieła Goi, wzbogacanego wciąż o nowe konteksty, jest zorganizowana w 2006 roku wystawa w madryckim Museo Reina Sofia, gdzie w jednej przestrzeni wystawienniczej spotkały się ze sobą płótna trzech

²³ Zob. I. Julián Gozález: *Goya...y después...*, s. 403.

²⁴ Zob. T. Paredes: *Goya en los movimientos de nuestra vanguardia: El Grupo Hondo*. W: *Goya 250 años después...*, s. 462–467.

²⁵ Zob. E. Valdivieso: *Influencia de los “Caprichos” de Goya en los orígenes de la pintura costumbrista andaluza*. W: *Goya 250 años después...*, s. 415–418.

wielkich malarzy, z których każde jest zarazem znakiem innego czasu, innej wojny, innego nurtu w sztuce, ale też i pewnej wspólnoty artystycznych dokonań. Owe obrazy to *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku* Goi, *L'Exécution de Maximilien* (Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana, 1868) Maneta oraz *Masakra w Korei* i *Guernica* Picassa. Szczególnie trzy pierwsze uderzają kompozycyjnym podobieństwem, przeciwstawiającym bezbronne ofiary oprawcom bez twarzy i najeżonym ostrzom bagnatów. Każda z tych egzekucji utrzymana jest w innej tonacji, kim innym też są ginący od kul ludzie. Wydźwięk tych płócien okazuje się jednak zadziwiająco bliski – ponad czasem i konkretami ludzkich losów odsłania uniwersalną prawdę anonimowego okrucieństwa.

Choć moim celem jest przedstawienie zarysu obecności Goi w sztuce hiszpańskiej, warto w tym miejscu nawiązać pokrótce do dzieł sztuki powracających do aragońskiego mistrza poza granicami Hiszpanii. Wpływy hiszpańskie i zagraniczne wielokrotnie się przenikają, krzyżują, podejmują ze sobą różnoraki dialog, czego przykładem może być wspomniana wystawa w Museo Reina Sofía, ale też nawiązująca do Goyowskiego aktu mai *Olympia* (*Olimpia*, 1863) Maneta, którą z kolei sparodiował w swoim rysunku Picasso.

Wielokrotnie podkreśla się związki Goi z impresjonizmem i ekspresjonizmem, szukając w twórczości artysty konkretnych dzieł, mających zapowiadać nowe ścieżki malarstwa. Za jaskółkę impresjonizmu uznaje się zwykle powstałe pod koniec życia malarza płótno *Mleczarka z Bordeaux*, a zwiastunów ekspresjonizmu szuka się w mrokach *Czarnego malarstwa*²⁶. Jest to oczywiście spore uproszczenie, wzbudzające żarliwą polemikę badaczy²⁷. Niezależnie od sporów na temat rzeczywistego prekursorstwa Goi względem nurtów sztuki współczesnej, bezdyskusyjne pozostają fascynacje hiszpańskim artystą, których dowodami są na przykład liczne kopie jego rysunków, sporządzane przez francuskich impresjonistów – Maneta, Renoira, Van Gogha, Cézanne'a, Degasa czy Toulouse-Lautreca. Bezdyskusyjne są też wspomniane już fascynacje

²⁶ Zob.: Francisco Goya. W: *Wielcy malarze...*, s. 30; Z. Kępiński: *Impresjonizm*. Warszawa 1982, s. 383.

²⁷ Zob. np.: N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Trad. M. Lozano. Madrid 1982, s. 134–135; J. Camón Aznar: *Goya y el arte moderno*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 19–20.

Goya u Delacroix, czy wpływy niektórych płócien Goi na malarstwo Théodore'a Géricault.

Ryciny Goi wpłynęły z kolei na Honoré Daumiera – pierwszego artystę francuskiego, który podniósł ironię, groteskę, humor i brzydotę do rangi wielkiej sztuki, choć bardzo rzadko osiągał efekt tak drapieżnego tragizmu jak malarz hiszpański. Jego humor bywa bardzo zjadliwy, ale nie tak gorzki i demoniczny²⁸. W zupełnie inny sposób z grafik Goi korzystał natomiast Max Ernst w swoich słynnych kolażach²⁹. Nie ulega też wątpliwości, że w Goyowskim cyklu *Szaleństwa* odnaleźć można elementy nieokiełzanej wyobraźni, wpisujące się we wrażliwość typu surrealistycznego, a także w głębie metafor, budowanych w obrazach symbolistów.

Jednym z najczęściej przywoływanych goyowskich tematów jest wątek wojenny. Szczególnie silny krąg oddziaływań stanowi cykl *Okropności wojny*, do którego wciąż powracają artyści opowiadający w swoich pracach o doświadczeniu wojny³⁰. Zwłaszcza pierwsza wojna światowa w sztuce niemieckiej często widziana była poprzez pryzmat *Okropności* u takich twórców jak Otto Dix, Max Beckman, czy Käthe Köllwitz. Przykładem dużo późniejszym może być twórczość Wolfa Vostella, który stworzył m.in. serię zatytułowaną tak samo jak graficzny cykl Goi i związaną z nim ideowo, choć wprowadzającą własne narzędzia artystyczne – oprócz prac graficznych wykorzystuje happening i sztukę video³¹. Emile Nolde z kolei inspirował się innymi pracami, wykonując serie studiów opartych na *Kaprysach* (zwłaszcza na rycinach nr 40, 48, 50 i 51), na grafice *Disparate de Bestia* (*Szaleństwo zwierzęce*) oraz płótnie *Majas en el balcón* (*Majas na balkonie*, 1808–1812).

Mniej znanym przykładem są piękne prace wenezuelskiego malarza Armando Raveróna, zafascynowanego Goyą, ale i dziełami francuskiego impresjonizmu, co jest doskonałym dowodem nakładania się na siebie plastycznych inspiracji. Obrazy Raveróna wykorzystują pewne Goyowskie tematy – korridę, damę w czarnej mantyli – ale

²⁸ Por. M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 391.

²⁹ Zob.: G. Solana: *Goya y Max Ernst: El buitre danzante*. W: *Goya 250 años después...*, s. 427–434; M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 460.

³⁰ E. Figueras Ferrer: *Viviencias de la guerra a través de la obra gráfica de varios artistas*. W: *Goya 250 años después...*, s. 436–445.

³¹ Zob. I. Julián Gozáñez: *Goya...y después...*, s. 389.

przede wszystkim koncentrują się na działaniu światła, jego kontrastach i subtelnych tonach wydobywających z mroku formy obiektów³².

Podobnie jak w sztuce hiszpańskiej, wpływy Goi poza granicami kraju nie zawsze naznaczają całą twórczość artystów. Przykłady inspiracji poszczególnymi obrazami możemy znaleźć choćby u Modiglianiego czy Matisse'a, którzy podejmowali temat *Mai nagiej*.

Innym rodzajem inspiracji jest rzadko omawiany problem wpływu techniki Goi na późniejszych malarzy. To, co krytykowali u Goi jego współcześni, a mianowicie stosowanie nowych technik graficznych, ale także malarskich – użycie dłoni, ostrza noża czy szpachli do kształtowania powierzchni obrazu, naśladowali artyści dużo późniejsi, choć rzecz jasna nie zawsze był to bezpośredni wpływ niepokornego mistrza z Fuendetodos³³.

Sztuka europejska, ale i południowo- i północnoamerykańska pełna jest rozmaitych aktualizacji, inspiracji i nawiązań do sztuki Goi. Ich pełniejsze omówienie nie należy do zagadnień niniejszej pracy, niewątpliwie jednak dostarcza fascynującego i bogatego materiału do analizy, podejmowanej zresztą przez wielu badaczy³⁴. Niezależnie od rozmaitych sporów na temat charakteru tych wpływów rację ma Julián Gállego Serrano pisząc: „Pomiędzy wszystkimi artystami wiecznie aktualnymi dla wszystkich pokoleń, Goya zajmuje miejsce elastyczne, ale wyjątkowe [...]. Romantycy odkryli go jako romantyka, realiści jako realistę, impresjoniści jako impresjonistę, symboliści jako symbolistę, ekspresjoniści jako ekspresjonistę, surrealiści jako surrealistę, abstrakcjoniści jako abstrakcjonistę”³⁵.

³² Zob. A. Salcedo Miliani: *La influencia de goya en la obra del pintor venezolano Armando Raverón*. W: *Goya 250 años después...*, s. 447–459.

³³ Zob. I. Julián Gozález: *Goya...y después...*, s. 406.

³⁴ Zob. np.: J. Camón Aznar: *Goya y el arte moderno*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 9–25; R. Gullón: *De Goya al arte abstracto*. Madrid 1972; E. Lafuente Ferrari: *Goya y el arte francés*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 43–66; E. Trenc: *La présence de Goya dans l'art contemporain*. W: *De Goya à Saura...*, s. 15–20.

³⁵ J. Gállego Serrano: *Goya hombre contemporáneo*. W: *Conversaciones sobre Goya y arte contemporáneo*. Zaragoza 1981, s. 25.

Renesansowej koncepcji obrazu jako „okna na naturę” przeciwstawia się zazwyczaj definicję Maurice’a Denice: „obraz, zanim stał się jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”. André Breton stwierdza z kolei, że „obraz to okno wychodzące na świat wewnętrzny artysty”³⁶. Nowoczesność twórczości Goi polega w dużej mierze na niezwykle oryginalnym połączeniu wszystkich tych definicji. Jego sztuka, będąc dla nas oknem na współczesność malarza, staje się zarazem oknem na jego świat wewnętrzny i jednocześnie rządzi się nowymi prawami w pokryciu płaszczyzny graficznej czernią i bielą, w pokryciu płótna plamami barw.

Nowatorstwo Goi to również jego koloryt, który w późnej twórczości staje się bliiski romantycznej definicji koloru, stworzonej we Francji. Artystyczna wizja hiszpańskiego artysty z trudem się mieści jednak w kategoriach historycznych romantyzmu³⁷. Nowoczesność koncepcji polega tu na decyzji i prostocie. W każdym niemal obrazie można od razu rozróżnić trzy lub cztery dominanty barwne, charakterystyczne zestawienia, wyznaczające konstrukcję obrazu. Drugą właściwością dzieł z dojrzałego okresu jest użycie czerni i bieli nie jako surogatu światła, lecz w całej ich materialności, a zarazem działaniu psychologicznym. Biel i czerń zastosowane są jako kolory, przy czym trudno je nazwać „barwami neutralnymi”, są równe w sile działania optycznego i emocjonalnego barwom chromatycznym. W malarstwie figuratywnym na ścianach Quinta del Sordo użycie koloru ciąży w kierunku abstrakcji, co czyni cykl Goi niezwykle nowoczesnym. Ascetycznymi, oszczędnymi środkami osiągnął tu artysta maksimum tragicznej ekspresji, szczególnie bliskiej nam, ludziom XX i XXI wieku³⁸.

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Valeriano Bozala, który zestawia ze sobą dwa typy postrzegania inspiracji plastycznych³⁹. Przykładem pierwszego jest wspomniana już wystawa, zorganizowana przez Antonio Saure. Przykład drugiego typu to przywoływana już kilkakrotnie w mojej rozprawie praca Enrique Lafuente Ferrari⁴⁰,

³⁶ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 7.

³⁷ Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 457.

³⁸ Por. tamże, s. 473–476.

³⁹ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 314.

⁴⁰ E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya...*

wtłaczająca Goyę w linearny proces rozwoju sztuki, gdzie z każdego dzieła w naturalny sposób wynikają kolejne. Zdaniem Bozala ten sposób ujmowania Goi, jako jednego z ogniw artystycznego łańcucha, nie pozwala wybrzmieć w pełni wielu akcentom jego twórczości, gasi indywidualność stylu. Równocześnie jednak autor nie neguje samego przenikania się plastycznych inspiracji ani prekursorstwa wielu wątków twórczości Goi. Píše, że *Saturna* mógłby namalować również na przykład Francis Bacon. Gest krwiożerczego monstrum spleciony jest z pociągnięciem pędzlem, które spotykamy także u Alberto Greco, Arnulfa Rainera, Motherwella, Millaresa, Saury czy Pollocka. Owo pociągnięcie pędzlem przemienione zostaje w gest na powierzchni malarskiej, naznaczonej przez czas. „Czas, który jest nasz. Tak, jak Goya”⁴¹.

W sferze sztuk plastycznych grafika i malarstwo są najbardziej wyrazistym, ale nie jedynym kręgiem inspiracji. Ślady Goi wytropić można także w fotografii, na przykład w pracach Antonio Gálveza, nieraz bliskich *Czarnym malowidłom*. Autorzy opracowań monograficznych na temat hiszpańskiej fotografii odwołują się również do Goi opisując groteskowe cykle weselne Juana de la Cruz Megías⁴², pełne okrucieństwa autoportrety Davida Nebredy⁴³ czy niezwykle portrety pracującego w Hiszpanii francuskiego fotografa Pierre’a Gonnorda⁴⁴. Goyowskie impresje powracają też w pracach rzeźbiarzy, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

Twarze mistrza

Podobnie jak w wypadku literatury czy filmu, tak w malarstwie, grafice i rzeźbie, możemy mówić o dwóch zasadniczych typach inspiracji – tych czerpiących z tematyki czy stylistyki prac Goi i tych, które inspiruje sama postać mistrza. Chciałabym poświęcić tu więc osobne miejsce portretom artysty, które, co ciekawe, w większości powstały

⁴¹ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 320.

⁴² Zob. M. Neumüller: *All inclusive – współczesna fotografia hiszpańska*. Tłum. K. Podstawa. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. T. Ferenc, J. Studzińska. Łódź 2007, s. 62.

⁴³ Zob. S. Witkowska: *David Nebreda – szaleństwo sztuki czy sztuka szaleństwa?* W: *Światło i mrok...*, s. 112.

⁴⁴ Zob. M. Hermanowicz: *Tworze Pierre’a Gonnorda*. W: *Światło i mrok...*, s. 178.

dopiero wiele lat po jego śmierci. Niektóre z nich w dość interesujący sposób łączą też inspirację osobą z inspiracją dziełem.

Sztuka hiszpańska pełna jest wizerunków Goi – zarówno malarskich, jak i graficznych i rzeźbiarskich. Tworzyli je już artyści mu współcześni, czego najbardziej znany przykładem jest portret pędzla Vincente Lópeza z 1826 roku, który możemy oglądać dziś w Muzeum Prado. Według tego płótna powstała litografia autorstwa Marí del Rosario Weiss, córki Leokadii – ostatniej towarzyszki życia Goi. Obrazem Lópeza zainspirował się w swoich pracach graficznych także Vicente Urrabieta. Jak już wspomniałam, wizerunki Goi nie powstawały jednak wyłącznie za jego życia czy tuż po śmierci. Twarz, przenikliwe spojrzenie i sylwetka artysty inspirują twórców po dziś dzień. Zwykle przedstawiany jest z paletą i pędzlem – nieodłącznymi atrybutami malarza, jak na przykład na obrazie Alejandro Ferranta *Alegoría de Zaragoza (Alegoria Saragossy)*, gdzie widzimy Goyę wyeksponowanego spośród innych wybitnych Aragończyków, czy na portrecie z 1868 roku namalowanym przez Marcelino de Unceta, który przedstawił mistrza upozowanego w sztywno wykrochmalonym kołnierzu i wypolerowanych butach. Czasem pokazuje się go zamyślonego przed pustym płótnem (jak u Urrabiety), bywa jednak i tak, że widzimy Goyę tworzącego konkretne dzieła – jak na innym obrazie Marcelino de Uncety, gdzie młody artysta pełen entuzjazmu stoi na rusztowaniu i maluje freski w bazylice Nuestra Señora del Pilar w Saragossie.

Jednym z najpiękniejszych wizerunków Goi jest skąpany w szarościach, bielach i sepiach pastel Francisco Domingo Marquésa z 1895 roku, znajdujący się obecnie w Museo de Pontevedra. Goya jest tu trochę zamyślony, trochę smutny, lekko uśmiechnięty, niejednoznaczny, a w jego oczach skrzą się iskry błękitu.

Najczęściej artysta pojawia się na portretach jako mężczyzna już niemłody, ale wciąż jeszcze w pełni sił, o zdecydowanym wyrazie twarzy, czasem pochmurnym, lecz niemal zawsze pełnym pasji i twórczej energii. Bywało jednak i tak, że pokazywano Goyę starego i chorego, nieraz na łożu śmierci, jak na przykład na rycinie Federico de la Torre y Cyprien Gaulona.

Najbardziej skrajnym przykładem swoistego portretu pośmiertnego jest *La calavera de Goya (Czaszka Goi, 1848)* autorstwa Dionisio Fierros Álvareza. Obraz ów, przedstawiający – jak sam tytuł wskazuje – czaszkę, nawiązuje do tajemniczego zniknięcia głowy Goi, o którym wspominałam już w rozdziale pierwszym.

Czasem artyści przedstawiający Goyę oprócz lub zamiast tradycyjnych malarskich atrybutów dają mu do towarzystwa postacie odsyłające do jego płócien. Dzieje się tak

na przykład na obrazie wspomnianego już Francisco Domingo Marquésa *El pintor Goya, una maja y dos generales* (*Malarz Goya, maja i dwóch generalów*). To charakterystyczne, że ci sami artyści powracają nieraz kilkakrotnie do malowania Goi, niekiedy testując przy tym różne konwencje przedstawiania. Portret w towarzystwie mai i generalów odbiega bardzo mocno od opisywanego już pastelu Marquésa. Zmiana ta dotyczy już samej kolorystyki – zamiast chłodnych, wyciszonych tonacji napotykamy tutaj żywe, ciepłe barwy, które tworzą odmienną zupełnie atmosferę obrazu. *Maja* nawiązuje wizerunkiem do *majas* Goi, ale nie tych najstojniejszych – ubranej i nagiej, lecz do frywolnych postaci z ludu, zaludniających jego kartony dla królewskiej fabryki gobelinów. Na ustach mai gości uśmiech. Śmieje się do nas również sam Goya i generalowie, a obraz utrzymany jest w klimacie barwnej, niemal pikareskiej groteski. Trzecim płótnem Marquésa poświęconym Goi jest *El estudio de Goya* (*Pracownia Goi*). Kompozycja obrazu nawiązuje do *Rodziny Karola IV*, a pośrednio także do *Las Meninas* (1656) Velázqueza⁴⁵. Goya z tradycyjną paletą i pędzlem w dłoni stoi przed wielkim płótnem, odwróconym tyłem do widza. Lewą część obrazu (inaczej niż u Goi i Velázqueza, gdzie to artysta znajduje się z lewej strony) zajmują natomiast kolorowe postacie bawiących się *majas* i *majos*. To dość znamienne, że w miejsce rodziny królewskiej wprowadza Marqués właśnie postacie z ludu, tak często goszczące na płótnach Goi. Pracownię artysty wypełnia wesoły nastrój. Tańczącej parze przygrywa gitarzysta, także odsyłający do

⁴⁵ Obraz w opracowaniach hiszpańskich napotykamy pod tytułem *La familia de Felipe IV* (*Rodzina Filipa IV*) lub *Las Meninas*. W polskich tekstach przyjął się tytuł *Las Meninas* lub *Panny dworskie*.

Goyowskich kartonów. W tle zaś, zgodnie z velázquezowską tradycją przywołaną w *Rodzinie Karola IV*, widoczne są zawieszzone na ścianie portrety. W jednym z nich rozpoznajemy konny portret królowej Marii Luisy pędzla Goi.

Motyw gitarzysty i tańczącej pary pojawia się również na płótnie namalowanym przez Julio Garcíę Condoya i zatytułowanym *El homenaje a Goya (Hold dla Goi)*, które stanowi nie tyle portret Goi, co jego twórczości (w odróżnieniu od inspiracji twórczością we własnej działalności artystycznej). Autorem innego obrazu pod tym samym tytułem jest wspomniany już Marcelino de Unceta, który stworzył swoistą kompilację Goyowskich kompozycji i tematów. Na jednym płótnie, podzielonym na pięć odrębnych części, umieścił kolorowy tłum na łące nawiązujący do pejzażu San Isidro, autoportret w kapeluszu przypisywany Goi lub Bayeu, jasny pejzaż małego miasteczka odсыłający do Fuendetodos, konny portret Marii Luisy oraz Goyę malującego dwór z wiszącym w tle obrazem w obrazie – słynną mają. Kolejny raz powraca więc tutaj velázquezowskie ujęcie tematu artysty przy pracy.

Innym przykładem wkomponowania portretu Goi w scenerię odsyłającą do jego twórczości jest *La Independencia española. Goya contemplando las victimas de invasión (Hiszpańska niepodległość. Goya oglądający ofiary inwazji, 1808–1809)* autorstwa José Nin y Tudó. Goya na tle odległego miejskiego pejzażu patrzy na ziemię usłaną martwymi ciałami Hiszpanów, co nawiązuje również do omawianej w poprzednim rozdziale legendy, przedstawiającej artystę jako bezpośredniego świadka wydarzeń wojennych.

W poprzednim rozdziale wspominałam też o tym, jak często kamienne czy odlane w brązie twarze Goi przyglądają się przechodniom na ulicach hiszpańskich miast. Nie tylko na ulicach zresztą, ale i na korytarzach muzealnych czy w gmachach rozmaitych instytucji. Wiele rzeźb to popiersia, koncentrujące całą uwagę na obliczu mistrza. Niektóre pokazują Goyę dość młodego, o twarzy spokojnej, nie porysowanej jeszcze przez burze hiszpańskiej i osobistej historii – jak na przykład rzeźba Gaetano Merchiego, którą możemy oglądać w Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie. Czasem oblicze Goi uderza szlachetnością rysów, jak na popiersiu dłuta Felixa Burriela, kiedy indziej jest wykrzywione dziwnym grymasem, ni to gniewu, ni wstrętu, ni trwogi, jak na pomniku autorstwa Juana Cristóbalá, który znajduje się dziś w madryckich Ogródach de la Ermita de San Isidro. Czasem mistrz leciuteńko się uśmiecha, jak na terakotowym popiersiu, które w 1959 roku stworzył Federico Marés. Zwykle jest jednak głęboko zamyślony i trochę smutny – takim wyrzeźbili go na przykład Mariano Benlli-

ure w popiersiu dla ratusza w Saragossie i Julio Antonio, którego rzeźba z 1920 roku stoi na Plaza de la Iglesia we Fuendetodos. Podobnie jak w przypadku przedstawień malarskich i graficznych, również rzeźbiarze przedstawiają zwykle Goyę z paletą i pędzlem w dłoni. Z takim ujęciem spotykamy się choćby u José Llaneces, w jego *Monumento a Goya* (Pomnik Goi, 1890), znajdującym się na Glorieta de San Antonio de la Florida w Madrycie. Bywa jednak i tak, że wizerunkom artysty towarzyszą rekwizyty odsyłające w jakiś sposób do charakteru jego twórczości. Honorio García Condoy wyrzeźbił na przykład na postumencie pomnika Goi, znajdującego się na Plaza de Nuestra Señora del Carmen w Saragossie, ludową hiszpańską chustę z frędzlami, a Mariano Benlliure u stóp Goi, stojącego w długim płaszczu przed Muzeum Prado, umieścił mającą i wylaniającą się nad nią z kamienia skrzydlate upiory⁴⁶.

Pokusa biografii

Jak pisał o Goi cytowany już w rozdziale pierwszym José Ortega y Gasset: „nie istnieje malarz, który bardziej mógłby kusić wyobraźnię piszących”⁴⁷. Mistrz z Fuendetodos poruszał wyobraźnię wielu pisarzy. Jego życie owiane romantyczną legendą dostarczyło materiału na niejedną powieść, zwłaszcza że kolejni biografowie dodawali doń sensacyjne wątki, powtarzane często bezkrytycznie przez ich następców. W ten sposób możemy mówić nawet nie tyle o opisanu faktycznych losów Goi, co o stworzeniu legendy, która z literatury przeszła później również na filmowe ekrany.

⁴⁶ Szerzej na temat malarskich, graficznych i rzeźbiarskich wizerunków Goi zob.: J. C. Lozano López: *La memoria de Goya en Aragón (1828–1978), a golpe de efemérides*. W: *La memoria de Goya (1828–1978)*. Coord. A. Armillas, G. Hernández. Dir. científica J. C. Lozano López. Zaragoza 2008, s. 43–135; C. Reyero: *La configuración de Goya como personaje*. W: *La memoria de Goya...*, s. 15–43.

⁴⁷ Zob. rozdział pierwszy, s. 33.

O wczesnych biografiach malarza⁴⁸ pisałam już w rozdziale pierwszym, próbując dokonać syntezy mitów i faktów dotyczących życia artysty, choć w ich kontekście trzeba też wspomnieć cieszącą się niezwykłą popularnością *Las glorias del torero* Manuela Fernández y González z 1879 roku⁴⁹, gdzie autor rozwija barwny mit Goi-torreadora. W tym miejscu przytoczyć warto kilka nowszych przykładów, które wpisują się zwykle w tradycję pisania o Goi, ukształtowaną przez romantyków. Czasem już same okładki mówią wyraźnie, z jakiego typu historią będziemy mieć do czynienia po otwarciu książki. Jest tak choćby w przypadku *El enigma Goya (Tajemnica Goi)* Manuela Ayllón⁵⁰. Powieść, która teoretycznie próbuje zgłębić tytułową tajemnicę Goi, w gruncie rzeczy skupia się jednak na najbardziej sensacyjnych wątkach z jego legendy. Oczywiście faktem jest zarówno to, że artysta pochowany został bez głowy, jak i to, że napis z portretu księżnej Alba zdaje się świadczyć o szczególnej relacji łączącej malarza i modelkę. Są to jednak zagadki, których rozwiązania zagubiły się w labiryntach czasu, a sprowadzanie do nich postaci tak złożonej i wybitnej jak Goya nie prowadzi do powstania dobrej literatury. Twarz artysty, wizerunek mai, kozioł z *Czarnych malowideł* i kropla krwi – widniejące na okładce, właściwie doskonale streszczają i podsumowują zawartość książki.

Przypadkiem dość nietypowym pod względem prowadzenia narracji jest powieść *Yo, Goya (Ja, Goya)*, którą napisał Carlos Rojas⁵¹ w formie pierwszoosobowego monologu pośmiertnego artysty, przerywanego jedynie z rzadka wtrącanymi dialogami. Reklamujący książkę komentarz na okładce, oznajmiający, że mamy do czynienia z „autobiografią, której geniusz nigdy nie napisał”, jest oczywiście mocno przesadzony i trąci

⁴⁸ Zob. P. Berroqui: *Una biografía de Goya escrita por su hijo*. „Archivo Español de Arte y Arqueología” 1927, t. 3, n° 7, s. 99–100; V. Carderera: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. W: „Seminario Pintoresco Español” 15 julio 1838, n° 120, s. 253–255; R. Gómez de la Serna: *Goya*. Madrid 1928; L. Mathéron: *Goya*. Paris 1858; Ch. Yriarte: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris 1867; F. Zapater y Gómez: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza 1868.

⁴⁹ Zob. M. Fernández y González: *Las glorias del torero*. Madrid 1879.

⁵⁰ M. Ayllón: *El enigma Goya*. Barcelona 2005.

⁵¹ C. Rojas: *Yo, Goya*. Barcelona 2006.

patetycznym zadęciem, podobnie jak ciągle zaczynanie poszczególnych akapitów powieści od tytułowych słów „ja, Goya”. I w tej opowieści nie obyło się bez wykorzystania romantycznych mitów i uproszczeń. Uderza zwłaszcza zestawienie fragmentów powieściowej fikcji z reprodukcjami obrazów Goi, które nadają niepotwierdzonym faktom wymiar niemalże dokumentalny.

Jeszcze bardziej nieprawdopodobne historie wymyślali biografowie Goi spoza Hiszpanii, których długiej listy nie będę tu wymieniać. Zwykle różnią się one między sobą głównie tym, na której stronie umieszczona zostaje scena miłosna pomiędzy malarzem i księżną Alba – nieunikniona nawet u tych autorów, którzy wydają się opierać również na sprawdzonych źródłach historycznych. Kompendium wiedzy na temat zagranicznych wątków biograficznych i literackich znajdujemy w pracy Nigela Glendinninga⁵² oraz w artykule Philippe Merlo⁵³. W Polsce dość popularną biografią jest niemiecki *Goya* Liona Feuchtwangera⁵⁴, także nie stroniącego od sensacyjnych anegdot i romantycznych wątków, a przy tym kładącego nacisk na wierne oddanie tła społecznego Hiszpanii z przełomu wieków. Opowieść pokazuje przemianę, jaka dokonuje się w malarzu pod wpływem wejścia w kręgi *ilustrados* i kończy się w momencie, gdy artysta pełen zapału zabiera się za malowanie *Czarnych malowideł* na ścianach swojej Quinta del Sordo. O biografii Feuchtwangera piszę w tym miejscu również dlatego, że jej filmową adaptację zrealizował w 1971 roku Konrad Wolf, co może być przykładem wzajemnego przenikania się kręgów inspiracji.

Oczywiście związki Goi z literaturą nie kończą się na obszarze biografii. Badacze zwracają uwagę zarówno na wpływ, jaki pisarze mieli na twórczość artysty⁵⁵, jak i też na literackie inspiracje w dziele Goi. Już za życia malarza odwoływali się do jego twórczości Jovellanos, Gallardo, Vargas Ponce, Mor de Fuentes czy Quintana. Benito Pérez Galdós czerpał z prac mistrza we – wspomnianych już w poprzednim rozdziale – *Episodios nacionales*. Na początku XX wieku poprzez pryzmat Goi opisywali też jego

⁵² Zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 243–248.

⁵³ Zob. P. Merlo: *Goya et la littérature*. W: *De Goya à Saura...*, s. 21–36.

⁵⁴ Zob. L. Feuchtwanger: *Goya*. Przeł. J. Frühling i J. Grabowski. Postłowie J. Białostocki. Warszawa 1973.

⁵⁵ Zob. np. A. Ansón: *Las fuentes literarias de Goya*. W: <http://goya.unizar.es/infoGoya/> – dostęp: VII 2009; R. Alcala Flecha: *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza 1988.

epokę Blasco Ibáñez w *Maja desnuda* (*Maja naga*) oraz Blanca de los Ríos w *Madrid goyesco* (*Goyowski Madryt*). Ángel del Río pisze, że dużo późniejsza *La novela del Tupinamba* (*Opowieść Tumpinamby*) Eugenio F. Granella – pełna ironii, surrealistyczna wizja hiszpańskiej wojny domowej – „przywodzi na myśl *Kaprysy Goi*”⁵⁶, zaś utrzymana w tonie realizmu społecznego *La familia de Pascual Duarte* (*Rodzina Pascuala Duarte*) Camilo José Celi posiada „barwy Goyowskiej akwaforty”⁵⁷. Ciekawy jest zwłaszcza ten drugi przypadek, gdyż wiele lat po wydaniu książki powstała jego filmowa adaptacja w reżyserii Ricardo Franco, który również wplótł w swoje dzieło odwołania do twórczości Goi.

Innym znanym przykładem adaptacji opartej na goyowskich inspiracjach jest film *Volavérunt* Bigas Luny, powstały na podstawie interesującej powieści urugwajskiego pisarza Antonio Larrety z 1980 roku, również zatytułowanej *Volavérunt*, ze znaczącym podtytułem *Los celos y la envidia son más constantes que el amor* (*Zazdrość i zawiść są trwalsze niż miłość*)⁵⁸. Goya występuje tu jako jeden z bohaterów sensacyjnej intrygi, osnutej wokół otrucia księżnej Alba⁵⁹.

Na deskach sceny

Pokusie biografii ulegali również hiszpańscy dramaturdzy. Za pierwsze tego typu odwołanie uważana jest zarzuela *Pan y toros* (*Chleb i byki*) z tekstem José Picóna i muzyką Francisco Asenjo Bariberiego, której premiera odbyła się w 1864 roku⁶⁰. Goya pojawia się tu wśród postaci drugoplanowych jako patriota zaniepokojony o losy kraju.

Na początku XX wieku powstaje wierszem *La Maja de Goya* (*Maja Goi*) Francisco Villaespesa. Pełna patriotycznego patosu akcja umieszczona jest w roku 1808. Goya

⁵⁶ Á. del Río: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 2. *Od 1700 roku do czasów współczesnych*. Przeł. K. Wojciechowska. Warszawa 1972, s. 346.

⁵⁷ Tamże, s. 339.

⁵⁸ Zob. A. Larreta: *Volavérunt. Los celos y envidia son más constantes que el amor*. Madrid 1999.

⁵⁹ Na temat filmowej adaptacji powieściowych wątków zob. I. Pisano: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001, s. 253–256.

⁶⁰ Zob. A. Morales Marín: *Goya, personaje de teatro*. W: *Goya 250 años después...*, s. 469.

maluje słynną mają podczas powstania antynapoleońskiego, a modelka umiera tuż po ukończeniu obrazu. Motyw ten w interesujący sposób rozwinię Luis Eduardo Aute w swojej animacji *Un perro llamado dolor* (*Pies nazywany bólem*, 2001), choć należy tu mówić raczej o cyrkulacji pewnych plastycznych wyobrażeń niż o bezpośrednim wpływie.

Przykładem dramatu czerpiącego bardziej ze sztuki niż z biografii Goi jest *La noche de guerra en el Museo Prado* (*Noc wojny w Muzeum Prado*) Rafaela Albertiego z 1956 roku. Autor wydobywa tu, nieraz już spotykane u innych artystów, zbieżności pomiędzy hiszpańską wojną domową, a wojną o niepodległość z czasów Goi. W sztuce wykorzystane zostały liczne obrazy i grafiki artysty, zwłaszcza *Czarne malowidła*, cykl *Okropności wojny* i *Rozstrzelanie powstańców madryckich*. Tego typu ujęcie powróci również po latach na kinowych ekranach w filmie *La hora de los valientes* (*Godzina odważnych*, 1998) Antonio Mercero.

Najbardziej znanym dramatem poświęconym Goi jest *El sueño de la razón* (*Sen rozumu*), napisany w 1970 roku przez Antonio Buero Vallejo⁶¹, który w tytule tekstu nawiązuje do słynnego *Kaprysu* nr 44 – *El sueño de la razón produce monstruos* (*Gdy rozum śpi, budzą się demony*). Akcja sztuki rozgrywa się w Madrycie w grudniu 1823 roku. Goya przebywa w Quinta del Sordo, a z położonego nieopodal pałacu królewskiego tyranizuje kraj Ferdynand VII. Artysta jest tu samotny i niezrozumiany, podobnie zresztą jak Velázquez w innym dramacie Vallejo, zatytułowanym *Las Meninas*. Szukając prawdy wobec uwikłania w opresyjny system polityczny, rozmyśla Goya nad zakrętami życia i losem Hiszpanii. W jednym z fragmentów sztuki podsumowuje z goryczą i melancholią swoje doświadczenia, mówiąc: „Wypiłem wszystkie kolory świata, a w tych murach ciemności spijają kolor. Kochałem rozum i malowałem czarownice... To obrazy pełne mocy... Tak, w *Asmodei* jest jakaś nadzieja, ale tak krucha... Jest snem. Być może ludzie-ptaki byli tylko ptakami. Innym snem”⁶². Wewnętrzne głosy, które słyszy Goya odseparowany od świata swoją głuchotą, przemawiają tytułami jego rycin. Okrzyk *Si amanece, nos vamos* (*Jeśli zaświta, uciekniemy*) – tytuł *Kaprysu* nr 71 koń-

⁶¹ A. Buero Vallejo: *El sueño de la razón*. Edición M. de Paco. Madrid 2000.

⁶² Por. tamże, s. 148: „Me bebí todos los colores del mundo y en estos muros las tinieblas se beben el color. Amé la razón, y pinto brujas... Son pinturas podridas... Sí. En *Asmodea* hay una esperanza, pero tan fragil... Es un sueño. Quizá los hombres-pajaros sólo eran pájaros. Otro sueño”.

czy sztukę. Vallejo wykorzystuje tu Goyowskie odniesienie do historii Hiszpanii – jasność dnia, symbolizująca prawdę i rozum, zatriumfuje po ponurej nocy terroru⁶³ – i na poziomie ezopowej metafory wpisuje je we współczesny sobie kontekst frankistowskiej dyktatury.

Koncepcja *El sueño de la razón* miała swój początek już w rysunkach młodego dramaturga⁶⁴, a tematyka ta powracała także w innych jego utworach, czego przykładem jest wiersz *Pinturas negras* (*Czarne malowidła*) napisany dla muzycznego monodramu Tilo Medeka⁶⁵. Pierwotnie Buero Vallejo chciał zająć się malarstwem⁶⁶ i plastyczne wyczucie widać też bardzo wyraźnie w jego sztuce⁶⁷.

Dramat wystawiany był na całym świecie, także w Polsce, gdzie 16 marca 1976 roku w Teatrze na Woli odbyła się jego premiera w reżyserii Andrzeja Wajdy. Ostatnio sztuka Buero Vallejo trafiła także na deski Teatru Polskiego w Poznaniu, gdzie wystawiana jest pod tytułem *Gdy rozum śpi, budzą się demony*, nawiązującym dosłownie do tytułu słynnego *Kaprysu*. Reżyser spektaklu, Marek Fiodor, kładzie szczególny nacisk na uniwersalność dzieła Goi, ale i tekstu Vallejo. Kostiumy, sceneria i charakteryzacja postaci sugerują, że akcja dramatu tak naprawdę rozgrywać mogłaby się równie dobrze poza dziewiętnastowieczną Hiszpanią.

W 1971 roku powstał utwór *Goya* José Camón Aznara, w całości poświęcony artyście i kładący szczególny nacisk na przemiany zachodzące w jego twórczości. Co ciekawe, dwa lata później na podstawie tego dramatu Aznar napisał scenariusz do fabularyzowanego filmu dokumentalnego Rafaela J. Salvi.

Z lat siedemdziesiątych pochodzi także *La Familia de Carlos IV* (*Rodzina Karola IV*) – dramat Manuela Péreza Casaux zatytułowany tak samo, jak słynny portret rodziny królewskiej pędzla Goi. Artysta przedstawiony jest tu jako twórca niepokorny, nie dający się podporządkować władzy, chcący ingerować w jego sztukę. Wybiera bunt, choć

⁶³ Por. A. E. Pérez Sánchez: *Goya y la ilustración*. W: A. E. Pérez Sánchez, E. A. Sayre: *Goya y el espíritu de la ilustración*. Madrid 1988, s. 22–23.

⁶⁴ Zob. M. De Paco: *Introducción*. W: A. Buero Vallejo: *El sueño de la razón...*, s. 19.

⁶⁵ Zob. tamże, s. 21.

⁶⁶ Zob. A. Morales Marín: *Goya, personaje de teatro...*, s. 471.

⁶⁷ Zob. szerzej: Á. Cardona: *Goya en "El sueño de la razón" de Buero Vallejo*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 123–131.

jest świadom niemożności wprowadzenia zmian w trudnych realiach społeczno-politycznych.

Goya jako sceptyk i realista z jasnym poczuciem swojej misji, którą upatruje w utrwaleniu obrazu hiszpańskiej historii, pojawia się w drugim planie *Las cenizas del Principe* (*Popioły księcia*) Luisa Balaguera z 1990 roku. Sześć lat później Aragończyk Alfonso Plou fascynację swym rodakiem wyraził w spektaklu *Goya*, będącym zarazem dramaturgiczną kroniką życia malarza, jak i wyrazem osobistego hołdu.

Postać Goi dostarcza również inspiracji dla wielu działań parateatralnych, jak choćby projekt z 1995 roku *Pintar hasta perder la cabeza* (*Malować aż do stracenia głowy*) w reżyserii Emilio Casanovy, z muzyką José Luisa Romeo i zdjęciami Jesúsa Lou. Operowa koncepcja spektaklu łączy grę aktorów, taniec, muzykę, śpiew, scenografię oraz projekcję multimedialną, a opowieść o Goi (tytuł nawiązuje do pośmiertnego zaginięcia czaszki artysty) miesza się ze współczesną historią Hiszpanii⁶⁸. Innym teatralnym eksperymentatorem, zafascynowanym dziełem mistrza z Fuendetodos, jest Antonio Meliveo, łączący teatr ze spektaklem chińskich cieni, muzyką, kinem, animacją i malarstwem, w swoim *Cinema Terror*, wystawianym w Teatro Cervantes w Madrycie.

Wielką osobowością hiszpańskiego dramatu jest natomiast postać Ramóna del Valle-Inclána, którego teksty, choć przeznaczone dla teatru, mają szczególne walory literackie. Wpływy Goi niekiedy pojawiają się tu poprzez wyraźne odwołanie do artysty, znacznie częściej jednak spotykamy się z odniesieniami trudniejszymi do zdefiniowania – z ostrością goyowskiej satyry, przenikliwością i goryczą obserwacji, z atmosferą przywodzącą na myśl zwłaszcza późne prace malarza. Związki pomiędzy sztuką Goi a dziełem dramaturga znajdują wyraz również w terminie *esperpento*, o którym szerzej piszę w rozdziale szóstym. Tam też zajmuję się bliżej *Słowami bożymi* – tekstem Ramóna del Valle-Inclána, który w filmie pod tym samym tytułem opowiedziany jest poprzez pryzmat obrazów Goi, co raz jeszcze pokazuje przenikanie się kręgów inspiracji, tworzących z czasem barwną mozaikę odniesień.

Związki z goyowskim postrzeganiem rzeczywistości znajdujemy jednak i w innych utworach Valle-Inclána. Czasem uderzają w nich konkretne zdania wypowiedziane przez postacie, czego dobrym przykładem jest scena z *Blasków* cyganerii, gdzie ma miejsce następujący dialog:

⁶⁸ Na temat projektu zob. szerzej: E. Casanova: *Pintar hasta perder la cabeza*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 136–141.

Kot: Ffu! Ffu! Ffu!

Pies: Hau! Hau! Hau!

Papuga: Niech żyje Hiszpania!⁶⁹

Nie mniej goyowski wydaje się okrzyk pijanego: „Niech żyją bohaterowie Drugiego Maja!”⁷⁰, w którym spotyka się uświęcona tradycja walki o niepodległość z mizérią codzienności. Z obnażeniem wojennych okrucieństw w duchu mistrza z Fuendetodos kojarzy się też wypowiedź z *Niedzielnego garnituru nieboszczyka*: „W polu się tylko o tym myśli, żeby zużywać amunicję. Ta cała wojna to świństwo i wstyd. Gdyby żołnierz wiedział, co powinien, i nie był żalonym biedakiem, strzelałby do swoich dowódców”⁷¹. W tym samym utworze zakrystian przychodzący „z rachunczkiem za pogrzeb” mówi: „A obniżenie pokuty za grzechy, jakie może pani osiągnąć tym podatkiem dla nieboszczyka? Wszystko trzeba dobrze obliczyć...”⁷², co przywodzi na myśl postaci chciwych i zakłamanych duchownych z rycin Goi. W ów graficzny kontekst wpisują się również inni bohaterowie Valle-Inclána – więźniowie, prostytutki i lekarz z *Blasków cyganerii*, wiedźma cerująca podartą pończochę, Mama Celestyna i Nocna Panienka z *Niedzielnego garnituru nieboszczyka* czy chciwy mąż umierającej w nędzy kobiety z *Papierowej Róży*, a także pojawiające się w wielu utworach charakterystyczne postacie kobiece – spiskujące, igrające z mężczyznami, kapryśne i zmienne. Zbieżności z dziełem Goi w zakresie prezentacji bohaterów przejawiają się nie tylko w ich charakterystyce, ale też w ciętym, pełnym ironii języku Valle-Inclána i w stosowanym przez niego typie metafor. W *Tyranie Banderasie* opisuje on w następujący sposób Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Tagores: „piesek językiem jak szpachlę murarską rozcierał mu makijaż po maskaronie fasady. Udekorowany [był] większą ilością koloro-

⁶⁹ R. del Valle-Inclán: *Blaski cyganerii (Luces de Bohemia). Komedia krzywego zwierciadła (Esperpento)*. W: tegoż: *Dziwadła i makabrydy. Teatr*. Przeł. i posłowiem opatrzyła Z. Szleyen. Kraków 1975, s. 13.

⁷⁰ Tamże, s. 26.

⁷¹ R. del Valle-Inclán: *Niedzielny garnitur nieboszczyka (Las galas del difunto). Komedia krzywego zwierciadła (Esperpento)*. W: tegoż: *Dziwadła i makabrydy...*, s. 248.

⁷² Tamże, s. 269.

wych szarf niż cygański osioł”⁷³. W tym samym tekście „Licencjat wchodzi w swą rolę przybierając lisią minę, właściwą dostojnikom trybunału”, a „Nacho rozdziawia usta i wybałusza oczy, imitując kumkanie żaby”⁷⁴, co przywodzi na myśl Goyowskie *Espejo indiscreto* (*Niedyskretne lustro*, 1797).

Czasem opis Valle-Inclána uderza typem plastyczności, która przywodzi na myśl wielkie cykle graficzne Goi. Gdy w *Tyrannie Banderasie* pisze: „Nie uczesane, z podbitymi oczyma śledziły tę scenę zza okratowania dziewczęta Taraceny. Cisną się do okien, by dojrzeć więźniów, milczące cienie w szarej sieci bagnetów”⁷⁵, odsyła czytelnika do ikonografii *Okropności wojny*, podobnie jak wówczas, gdy opisuje zabieraną przez żandarmów matkę w bieli i płaczące dziecko pozostawione na bagnie⁷⁶, co wyraźnie nawiązuje do 50 ryciny cyklu, zatytułowanej *Madre infeliz* (*Nieszczęsna matka*). Kobieta widząca w wyobraźni przerażające sceny rozruchów „a w samej głębi obrazu, jak nieubłagane złe bóstwo – mumię Tyrana”⁷⁷, wydaje się odniesieniem do *Disparate de miedo* (*Szałeństwo strachu*) Goi. Wiedźma, wylatująca przez okno „jak czarna wrona”⁷⁸, jest bliska światu *Kaprysów*. Do wizji aragońskiego artysty wydają się też odnosić motywy tematyczne, jak choćby okradanie zmarłych z *Córki kapitana* i *Niedzielnego garnituru nieboszczyka*. Inclánowska satyra utrzymana jest w goyowskim duchu również wówczas, gdy nie możemy nawet w przybliżeniu wskazać dokładnie jej plastycznych źródeł. Dom publiczny o nazwie „U Karmelitanek” czy list Nocnej Panienki, który okazuje się pełen wyrachowania zamiast sentymentów, zdradzają pewien typ satyry, niezwykle bliski grafikom Goi, współgrający zarówno z ich ściśle plastycznym przekazem, jak i z lapidarnymi komentarzami zamieszczonymi pod każdą z rycin i dopowiadającymi wymowę poszczególnych scen w tonie często ironicznym, groteskowym czy wręcz szyderczym.

⁷³ R. del Valle-Inclán: *Tyran Banderas*. Przeł. Z. Szleyen. Kraków 1973, s.159.

⁷⁴ Tamże, s. 56.

⁷⁵ Tamże, 81.

⁷⁶ Por. tamże, s. 108.

⁷⁷ Tamże, s. 126.

⁷⁸ R. del Valle-Inclán: *Niedzielny garnitur nieboszczyka...*, s. 246.

Goya oczami poetów

Największą ilość literackich nawiązań znajdujemy jednak nie u pisarzy ani dramaturgów, lecz u poetów⁷⁹. Dokonanie syntezy twórczości poetyckiej, poświęconej sztuce i życiu Goi, nie jest możliwe na kilku stronach tego podrozdziału. Warto jednak zatrzymać się na chwilę na tym wątku, by na kilku wybranych przykładach przybliżyć poetyckie spojrzenie na artystę z Fuendetodos⁸⁰. Wiersze zainspirowane twórczością Goi tworzy każde pokolenie hiszpańskich poetów⁸¹. W utworach tych przewijają się wspomniane już sposoby postrzegania artysty, powracające zarówno w powieściach, dramatach, jak i filmach hiszpańskich. Emiliano Ramírez Angel przedstawia na przykład Goyę jako malarza ludu w *Noche de agosto en los barrios bajos* (*Noc sierpniowa w złych dzielnicach*)⁸², poemat Luisa Fernández Ardavina, przywołujący historię Madytu, odwołuje się natomiast do kartonów i do postaci księżnej Alba. Sugestywny jest już zresztą sam tytuł utworu – *Madrid de capa y espada* (*Madryt płaszcza i szpady*)⁸³.

Przykładem artysty powracającego do Goi w różnych dziedzinach sztuki jest, wspominany przy okazji inspiracji teatralnych, Rafael Alberti, który w poemacie *Goya* nie tylko próbuje oddać klimat późnych prac artysty, ale też wykorzystuje w ciekawy sposób tytuły jego grafik – końcowa część poematu to połączone ze sobą tytuły *Kaprysów* nr 49, 48, 78, 2, 80 i 64 oraz ryciny *El sueño de la mentira y inconstancia* (*Sen kłamstwa i niestałości*, 1800).

Wiersz w hołdzie malarzowi, próbujący oddać charakter jego później twórczości, napisał także Rubén Darío. W utworze *A Goya* (*Do Goi*) pisze on:

La muerte luz amarillo
de la horrible pesadilla
en tu clarooscuro brilla,

Hace encender tu pincel

⁷⁹ Por. N. Glendinnig: *Goya y sus críticos...*, s. 255.

⁸⁰ Szerzej na ten temat zob. P. Merlo: *Goya et la littérature...*, s. 21–36.

⁸¹ Zob. N. Glendinnig: *Goya y sus críticos...*, s. 261.

⁸² Zob. tamże, s. 258.

⁸³ Zob. tamże, s. 260.

los rojos labios de miel
a la sangre del clavel.

Tienen ojos asesinos
en sus semblantes divinos
tus ángeles femeninos.

Tu caprichosa alegría
mezclada la luz del día
con la noche oscura y fría⁸⁴.

Fragment ten w wolnym przekładzie mógłby brzmieć następująco:

Martwe żółte światło
sennego koszmaru
połyskuje w światłocieniu.

Nasyca twój pędzel
czerwieniami słodkich ust
i krwią goździka.

Mordercze oczy
mają w boskich twarzach
twoje kobiece anioły.

Twoja kapryśna radość
zmieszana ze światłem dnia,
z nocą ciemną i zimną.

Szczególnie dużo utworów poświęcił malarzowi Ildefonso-Manuel Gil. W swoim tomiku zatytułowanym *Homenaje a Goya (W hołdzie Goi)*⁸⁵ nawiązuje on do poszcze-

⁸⁴ R. Darío: *A Goya*. W: *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. Edición, prólogo y comentario de J. C. Rovera. Madrid 2004, s. 135–136.

gólnych obrazów artysty, poświęcając każdemu z nich osobny utwór. Wśród nich znajdują się zarówno wiersze dotyczące kartonów – *La gallina ciega* (Ciuciubabka)⁸⁶, *El columpio* (Huśtawka)⁸⁷, *El quitasol* (Parasolka)⁸⁸ czy *El albañil boracho* (Pijany murarz)⁸⁹, jak i późnych prac mistrza – *Los fusilamientos en la Moncloa* (Rozstrzelania na Moncloa)⁹⁰, *Las Pinturas negras y aguafuertes* (Czarne malowidła i akwaforty)⁹¹, *Fernando VII*⁹² oraz *La Maja vestida y la Maja desnuda* (Maja naga i maja ubrana)⁹³. Oprócz obrazów Goi, inspiracji dostarczają też poecie związane z artystą miejsca, które opisuje w utworach *La Ermita de San Isidro* (Kościółek św. Izydora)⁹⁴ oraz *Fuendotos*⁹⁵.

Jak twierdzi Nigel Glendinning, tak naprawdę ducha twórczości Goi zgłębił jednak dopiero Manuel Machado⁹⁶ (brat Antonia, do którego twórczości nawiązywać będzie w swoich filmach Carlos Saura). W trzech utworach, których tytuły bezpośrednio odwołują się do Goyowskich płócien – *María Luisa*, *Carlos IV en traje de caza* (Karol IV w stroju myśliwego), *El 3 de mayo* (Trzeci maja) – dokonuje on niezwykłego przekładu malarskiej formy na język poezji. W ostatnim z wierszy czytamy:

El lo vio... Noche negra, luz de interno...
Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
Unos brazos, extendidos
en este gesto del dolor eterno.

⁸⁵ I.-M. Gil: *Homenaje a Goya*. Zaragoza 1946.

⁸⁶ Tamże, s. 27–29.

⁸⁷ Tamże, s. 31–34.

⁸⁸ Tamże, s. 39–41.

⁸⁹ Tamże, s. 19–22.

⁹⁰ Tamże, s. 7–12.

⁹¹ Tamże, s. 13–18.

⁹² Tamże, s. 23–26.

⁹³ Tamże, s. 35–37.

⁹⁴ Tamże, s. 43–46.

⁹⁵ Tamże, s. 47–50.

⁹⁶ N. Glendinnig: *Goya y sus críticos...*, s. 260.

Una farola en tierra casi alumbra,
con un halo amarillo que horripila,
de los fusiles la enorme fila
monótona y brutal en la penumbra [...] ⁹⁷.

W wolnym przekładzie fragment ten mógłby brzmieć następująco:

On to widział... Czarną noc, światło wnętrza...
Smród krwi i prochu, jęki...
Jakieś ramiona rozpostarte
w tym geście wiecznego bólu.

Jakaś latarnia na ziemi ledwie oświetla
żółtą poświatą, która przenika dreszczem,
długi szereg karabinów,
monotonny i okrutny w półcieniu.

Najczęściej przywoływany przykład twórczości poetyckiej, zainspirowanej sztuką Goi, powstał jednak nie w Hiszpanii, lecz we Francji. Mowa o fragmencie z wiersza Charlesa Baudelaire’a *Les Phares (Latarnie morskie)*, gdzie poeta wymienia Goyę pomiędzy Rubensem, Leonardem da Vinci, Rembrandtem, Michałem Aniołem, Watteau i Delacroix, jako jedną z latarni morskich, światel w świecie sztuki, niezgaszonych przez upływający czas. Choć, jak zauważa Elżbieta Królikowska, „w prezentowanej tu wizji <hiszpańskości> jest pewien rys grubości i uproszczenia – wiersz pisał przecież cudzoziemiec, odbierający kraj i jego osobliwości na zasadzie niejakej egzotyki”⁹⁸, strofa Baudelaire’a z doskonałym wyczuciem oddaje klimat *Kaprysów* i *Czarnych malowideł*.

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu’on fait cuir au milieu de sabbats,

⁹⁷ M. Machado: *El Tres de Mayo*. W: M. y A. Machado: *Obras completas*. Madrid 1951, s. 110.

⁹⁸ E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988, s. 112–113.

De vielles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas⁹⁹.

Fragment ten można by przetłumaczyć następująco:

Goya, koszmar nabrzmiały tym, co niezbadane,
Płód ludzki pośród nocy sabatów warzony,
Staruchy z lustrem i dziewczyny rozebrane,
Wciągają pończochy, by kusić demony.

Muzyczne impresje

Wydawać by się mogło, że inspiracje grafiką i malarstwem są domeną sztuk plastycznych i literatury. W przypadku Goi krąg nawiązań poszerza się jednak również o muzykę. Najznakomitszym tego przykładem jest twórczość Enrique Granadosa – hiszpańskiego pianisty i kompozytora, zafascynowanego dziełami swojego rodaka¹⁰⁰. W roku 1911 skomponował on suitę na fortepian, zatytułowaną *Goyescas*, którą dwa lata później rozbudował o drugą część, a w roku 1916 na podstawie zaczerpniętych ze suity motywów napisał operę o tym samym tytule. W niespełna sto lat później wystawiana ona będzie na przykład w aranżacji Jérôme Boudina, jako spektakl zatytułowany *El pelele de Goya (Pajac Goi)*, łączący w sobie taniec, muzykę, teatr, malarstwo i powieść. W roku 1942 natomiast Benito Perojo wyreżyserował film *Goyescas*, w którym wykorzystane zostaną fragmenty muzyki Granadosa. Podtytuł jego utworu – *Los majos enamorados (Zakochani majos)* świetnie oddaje zarówno klimat opery, jak i filmu, gdzie także duży nacisk postawiony został na ludowość, a główną Goyowską inspiracją były kartony dla królewskiej fabryki gobelinów. W samej akcji utworów trudno doszukać się

⁹⁹ Ch. Baudelaire: *Les Phares*. W: tegoż: *Les fleurs du mal*. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris 1930, s. 15; por. także Ch. Baudelaire: *Sygnaly*. W: tegoż: *Kwiaty zła*. Przeł. Z. Bieńkowski. Kraków 1990, s. 27–29.

¹⁰⁰ Na ten temat zob. J. T. Cabot: „*Goyescas*”, *musica de Granados*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 119–123.

jednak wyrazistych podobieństw, przede wszystkim ze względu na charakter libretta Granadosa, trudnego do przełożenia na filmowy scenariusz¹⁰¹.

Oprócz *Goyescas* powstawały w Hiszpanii inne, mniej znane kompozycje zainspirowane zarówno dziełem, jak i postacią Goi. Do tych ostatnich należy napisana w 1968 roku operetka Francisa Lópeza, zatytułowana *El principe de Madrid* (*Księżę Madrytu*), opowiadająca o życiu Goi w duchu romantycznej legendy. Tytuł utworu jest dość egzaltowanym epitetem pod adresem artysty, który w Madrycie wspiął się na szczyty artystycznej kariery. Określenie to stosowane jest nieraz w publikacjach na temat malarza, również i u polskich autorów¹⁰². Innego rodzaju przykładem hiszpańskich impresji muzycznych w kręgu sztuki Goi jest intermezzo, które w 1934 roku skomponował Rodríguez Fernández zainspirowany obrazem *El columpio* (*Huśtawka*, 1979).

Inspiracje muzyczne, podobnie jak i te z pozostałych dziedzin, znajdujemy również poza granicami Hiszpanii i choć nie należą one do zakresu tej pracy, chciałabym tutaj krótko wspomnieć o jednej z nich, a mianowicie o operze *Goya*, napisanej dla Plácido Domingo przez interesującego się sztuką i kulturą Hiszpanii Włocha Gian Carlo Menottiego¹⁰³. Libretto jest opowieścią o życiu artysty od momentu przyjazdu do Madrytu aż do śmierci we Francji, a scenografia, kostiumy i charakteryzacja postaci odwołują się do jego malarstwa. Obecne są tu niemal wszystkie wątki legendy, która przywodziła zarówno do literatury, jak i do kina. Widzimy więc młodego Goyę – pełnego optymizmu patriotę, rozkochującego w sobie piękne kobiety w stolicy aż do momentu, gdy skradnie mu serce podająca się za własną pokojówkę księżna Alba. Obserwujemy artystę jako nadwornego malarza, tracącego słuch podczas balu i cierpiącego z powodu nieodwzajemnionej miłości, a także otrutą księżną Alba, przywołującą do siebie malarza w chwili agonii. W końcowej partii opery, w scenie śmierci Goi odbywa się sąd młodego malarza nad starym, po czym widmo Cayetany zabiera mistrza z tego świata. Piszę o tym libretcie, gdyż jest ono swoistą legendą artysty w pigułce, a wiele motywów i zastosowanych tutaj chwytów inscenizacyjnych, pojawiać się będzie również w hiszpańskim kinie. Motyw młodego i starego Goi umieszczonych w jednej płaszczyźnie

¹⁰¹ Zob. szerzej: R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid 1994, s. 360.

¹⁰² Zob. J. Zakrzewski: *Iberyjskie wędrówki*. Warszawa 1973, s. 251.

¹⁰³ Szerzej zob. J. Verdager: *Goya en los pentagramas de Menotti*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 142–153.

czasowej, czy zjawy Cayetany, która pojawia się przy łożu śmierci artysty, występuje na przykład we wspomnianym filmie *Goya* Carlosa Saury. To ciekawe, jak pewne wątki i wyobrażenia o Goi przenikają się ze sobą w mozaice odniesień. Nieustanne powroty pewnych motywów, wykorzystywanych na różne sposoby w odmiennych dziedzinach sztuki, stają się niewątpliwie jeszcze jednym dowodem na wciąż żywą obecność artysty w hiszpańskiej, ale i nie tylko w hiszpańskiej kulturze.

W przypadku artysty o tak złożonej twórczości jak Francisco Goya y Lucientes wymienienie wszystkich inspiracji, aktualizacji i nawiązań na kartach jednego rozdziału jest, rzecz jasna, niemożliwe. Nie było to też moim celem. Nie sędzę, by szczegółowy katalog nazwisk, nurtów i tytułów był tu faktycznie przydatny. Zarysowanie problemu uznałam jednak za niezbędne dla ukazania na tym tle filmowych odniesień, do których szczegółowej analizy przejdę w kolejnej części rozprawy.

Można spierać się o charakter wpływu Goi na rozwój malarstwa, o to, czy był prekursorem nurtów sztuki współczesnej, czy też raczej geniuszem, wybiegającym swą twórczością ponad sztywne ramy epoki. Jednakże jego rola wielkiej indywidualności artystycznej, inspirującej kolejne pokolenia twórców – nie tylko malarzy, ale też pisarzy, dramaturgów, poetów, kompozytorów i reżyserów – pozostaje niepodważalna. Różne inspiracje, aktualizacje i nawiązania, nazywane przez Valeriano Bozala „śladami Goi”¹⁰⁴, poświadczają uniwersalność Goyowskiego przekazu, która pozwala na wyjście w interpretacji poza ramy współczesnej artyście rzeczywistości społeczno-politycznej i przeniesienie jego płócien i grafik w nowe konteksty. Chociaż twórczość aragońskiego mistrza postrzegana jest często jako „synteza hiszpańskości”, jednocześnie „mówi [ona] o sprawach, których przed jego pojawieniem się sztuka nie przyjmowała do wiadomości, a które w jakiejś mierze dotyczą każdego z nas”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s.111–120.

¹⁰⁵ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego...*, s. 359.

Część druga

W kręgu filmowych reminiscencji tematycznych

Rozdział IV

Aún aprendo.

W labiryntach biografii i legendy

Kochałem życie. Podwieczorki na łące, gry,
piosenki, muzykę... Potem przyszła głuchota
i zrozumiałem, że życie jest umieraniem...
Figurka księżnej śmieje się i drga w ciszy.

Antonio Buero Vallejo¹

Niemy świadek epoki.

El dos de mayo, Pepe-Hillo, Goya que vuelve

Francisco Goya stał się fascynującym bohaterem dla biografów. Jego wszechstronna sztuka, ale i oplecione romantycznymi legendami życie dostarczyły materiału nie tylko na niejedną powieść, ale też na niejeden filmowy scenariusz. Niewątpliwie do sekretów popularności Goi na małym i dużym ekranie należy szczególne zespolenie życia i twórczości malarza. Jak bowiem pisze José Camón Aznar, „filmy o sztuce mogą być realizowane z dwóch punktów widzenia – z inspiracji postacią artysty lub samym dziełem. W pierwszym przypadku dzieło niejako podąża w filmie za biografią, a pokazać to tym łatwiej, im mocniej twórczość związana jest z kolejami życia”². Spośród tego rodzaju artystów Aznar wymienia Goyę zaraz obok Rembrandta³. Biografia i dzieło aragońskiego mistrza rzeczywiście związane są ze sobą niezwykle mocno, co próbowałam pokazać w pierwszym rozdziale rozprawy.

Drugim powodem tak częstego wcielania się aktorów w postać Goi, wydaje się natomiast splecenie zarówno jego biografii, jak i dzieła z hiszpańską historią i tradycją. Dzięki temu stał się on nie tylko bohaterem filmów *stricte* biograficznych, ale także drugoplanowym świadkiem burz przetaczających się przez dziewiętnastowieczną Hiszpanię oraz barwnych opowieści pokazujących obyczaje epoki.

¹ A. Buero Vallejo: *El sueño de la razón*. Ed. M. de Paco. Madrid 2000, s. 146.

² J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes*. Madrid 1952, s. 25.

³ Por. tamże, s. 26.

Postać Goi towarzyszyła hiszpańskiemu kinu niemal od samych jego początków. Po raz pierwszy artysta pojawił się na ekranach jeszcze w okresie kina niemego, w roku 1927, w filmie José Buchsa, zatytułowanym tak samo, jak jedno ze słynnych płócien mistrza – *El dos de mayo (Drugi maja)*. Choć głównym bohaterem nie jest tu sam malarz, lecz uczeń z jego pracowni, Goya (Antonio Mata) odgrywa ważną rolę, jako uosobienie hiszpańskości i patriotyzmu, a także jako świadek narodowej historii, która przedstawiona zostaje poprzez pryzmat jego obrazów i grafik.

Niestety, nie zachował się w całości następny, o rok późniejszy film José Buchsa – *Pepe-Hillo*⁴. Tytułowy bohater to słynny *torero* z czasów Goi, a zarazem popularny amant z ekranowych romansów. Goya podobno pojawiał się w filmie jako postać drugoplanowa – szkicował „na żywo” sceny z korridy, a także był świadkiem śmierci głównego bohatera⁵, której rzeczywiście poświęcił trzy ryciny z cyklu *Tauromaquia (Tauromachia, 1814–1816)*⁶.

Dwa lata później Antonio Mata ponownie wcielił się w rolę Goi, tym razem w filmie wyreżyserowanym przez Modesto Alonso i zatytułowanym *Goya que vuelve (Goya, który powraca)*. Niestety, do naszych czasów nie przetrwała w archiwach żadna, nawet fragmentaryczna kopia filmu i wiemy o nim tylko tyle, ile zachowało się na ten temat w prasie z tamtych lat. Joaquín Cánovas Belchí pisze, że opowieść nakręcono inspirować się pracami Goi, a miłosny wątek fabuły połączony był z epizodami powsta-

⁴ Zachowany dwudziestopięciominutowy fragment filmu obejrzeć można w archiwach madryckiej filmoteki.

⁵ Zob.: G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008, s. 326; M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 70.

⁶ Pepe-Hilo przedstawiony został przez Goyę na czterech rycinach z cyklu *Tauromachia*. Pierwsza z nich, z numerem 29, zatytułowana jest *Pepe Ilo haciendo recorte al toro (Pepe Ilo zadający cios bykowi)*. Pozostałe poświęcone są śmierci *torero* – ryciny E. i F. zatytułowane *Muerte de Pepe Ilo (Śmierć Pepe Ilo)* oraz grafika numer 33 – *La desgraciada muerte de Pepe Ilo en la plaza de Madrid (Nieszczęsna śmierć Pepe Ilo na arenie w Madrycie)*. W zapisie tytułów przytaczam tu wersję oryginalną, skreśloną ręką Goi, który zapisywał drugą część przydomku bohatera bez początkowego, niemego w wymowie „H”.

nia ludu hiszpańskiego przeciwko Francuzom w 1808 roku⁷. José Altabella natomiast, we właściwym dla swoich czasów, kwiecistym stylu, tak relacjonuje historię powstania filmu: „Aby uczcić setną rocznicę śmierci sławnego malarza Francisco Goi (zmarłego w Bordeaux 16 kwietnia 1828 roku), której obchody przypadają na 1928 rok, pisarz Antonio García Guzmán i malarz Modesto Alonso, złączeni silną więzią żarliwego uwielbienia dla artysty, zdecydowali się włączyć w serię działań i uroczystości rocznicowych w oryginalnym hołdzie pod postacią produkcji kinematograficznej. Zrealizowali więc nieskomplikowaną humoreskę, opartą na biografii genialnego malarza. Zajmująca fabuła miłosna, pełna wigoru i wdzięku, wzbożona została licznymi epizodami powstania z 1808 roku oraz najsłynniejszymi pracami malarskimi nieśmiertelnego Aragończyka. Aby zrealizować swój film, dyrektor artystyczny Modesto Alonso doprowadził do końca zadanie tak trudne i czasochłonne jak skopiowanie ponad czterdziestu obrazów, wybierając najważniejsze tytuły spośród prac mistrza z Fuendetodos. Nie zważając na swoje życie prywatne, poświęcił się całym sobą dziełu, przez kilka miesięcy spędzając wszystkie poranki na kopiowaniu płócien z Muzeum Prado”⁸.

Kochanek ze złamanym sercem.

Duquesa de Alba y Goya

W późnych latach dwudziestych powstał też ciekawy projekt Luisa Buñuela *La duquesa de Alba y Goya* (*Księżna Alba i Goya*), bazujący – jak już sam tytuł wskazuje – na romantycznej legendzie dotyczącej romansu malarza z wysoko urodzoną modelką. Film ostatecznie nigdy nie powstał⁹, niezrealizowany scenariusz z 1927 roku wydano

⁷ J. Cánovas Belchí: *Goya que vuelve* (1929). W: *Catálogo del cine español. Películas de ficción. 1921–1930*. Madrid 1993, s. 77.

⁸ Cyt. za: M. Rotellar: *Goya en el cine*. W: tegoż: *Aragoneses en el cine*. Vol. 3. Zaragoza 1972, s. 55–56.

⁹ Na temat powstawania scenariusza i jego losów produkcyjnych zob. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 73–74; L. Buñuel: *Las cartas del Buñuel exhibidor*. „El Cultural” 20–26 de febrero de 2000, s. 58–59.

jednak po latach, przez co stał się kolejnym śladem życia i legendy Goi w hiszpańskim kinie¹⁰.

Mimo iż scenariusz pozostał tylko scenariuszem, warto przyjrzeć się buñuelowskiej konstrukcji postaci Goi, a także ogólnej konwencji biografii. Chociaż pod adresem bohatera padają tu określenia w rodzaju „to geniusz”, a czasem na temat malarstwa wypowiada się i sam artysta¹¹, niewątpliwie rację ma Eduard Arumí, pisząc, że Buñuel w swoim scenariuszu interesuje się bardziej osobą Goi niż jego sztuką¹². Co więcej, nie tyle nawet osobą Goi, co jego legendarnym romansiem, wykorzystywanym zresztą z lubością przez większość filmowych biografów artysty.

Miłość ta, w wersji Buñuela, pełna jest pasji i bólu, romantycznych ucieczek, gwałtownych wyznań, silnych emocji. Historia zaczyna się w Saragossie, gdy nastoletni Goya widzi Cayetanę, wychylającą się z okna powozu. Ich spojrzenia krzyżują się i dają początek fascynacji, która wpłynie na wszystkie trzy okresy życia artysty, sprowadzone tutaj do trzech miejsc – prowincjonalnej Saragossy, pełnego dworskich intryg Madrytu i naznaczonego samotnością Bordeaux. Jak pisze Nigel Glendinning, „Scenariusz jest typową buñuelowską mieszkanką przemocy i miłości [...] przeciwstawionej tyranii i zepsuciu dworu. Goya i księżna są ofiarami społeczeństwa, ale także ofiarami samych siebie, mimo że mają odwagę walczyć z otaczającymi ich konwencjami. Ironia losu okazuje się tu szczególnie gorzka. Miłość doprowadza do głuchoty artystę [...], księżna zaś zdaje sobie sprawę z tego, jak silne jest jej uczucie dopiero w momencie śmierci”¹³, co z resztą, będzie niemal lejtmotywem w filmowych relacjach pomiędzy Albą i Goyą.

Wątek ten wydobyty zostaje także w zakończeniu scenariusza, gdy lekarz przepowiada Goi, że będzie żyć wiecznie, ten zaś waha się, mówiąc „myślę, że nie, nie wiem”, po czym, podnosząc oczy na portret księżnej, dodaje „ale ona tak, to jedno wiem na pewno”¹⁴. W świetle tych słów dość szczególnego wymiaru nabiera wymiana zdań pomiędzy kochankami, mająca miejsce, gdy Goya postanawia zaryzykować niełaskę kró-

¹⁰ Zob. L. Buñuel: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*. Introducción de G. M. Borrás Gualis. Zaragoza 1992.

¹¹ Por. tamże, s. 43.

¹² E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 258.

¹³ N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Madrid 1983, s. 251.

¹⁴ L. Buñuel: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya...*, s. 123.

lowej, by wyjechać z księżną do Andaluzji. Na pytanie Cayetany „a co z pańską karierą?” odpowiada wówczas malarz: „to pani będzie moją karierą”¹⁵. Z owej dworskiej kokieterii czyni Buñuel swoje motto, towarzyszące bohaterowi aż do końca. Wątek ten powróci po latach w filmie *Volavérunt*, gdzie sama Alba podkreśla, że dzięki portretom mistrza będzie żyć nawet po śmierci. Oczywiście dość trudno wyobrazić sobie Goyę, który jedyny sens swojej kariery widzi w malowaniu księżnej, choć portret w czarnej mantyli, na który patrzy przed śmiercią bohater buñuelowskiego scenariusza, rzeczywiście przez długie lata był w posiadaniu artysty¹⁶.

Przyjaciel majas i toreros.

La maja del capote, María Antonia la Caramba, La Tirana

Czasz Franco nie sprzyjały przedstawianiu całościowej biografii Goi. Prace o nstawieniu antyklerykalnym, krytycznym wobec władzy i postaw społecznych, czy te pokazujące wojenne okrucieństwa nie były mile widziane przez reżimowych cenzorów i mogły swobodnie dostarczać inspiracji reżyserom dopiero w dobie postfrankistowskich rozliczeń. Dobrym tego przykładem są losy scenariusza pod tytułem *La duquesa Cayetana y Goya (Księżna Cayetana i Goya)*, napisanego przez Arturo Ruiz Castillo w 1946 roku. Po pierwszej lekturze cenzor zażądał skrótów związanych z pojawieniem się na ekranie obrazu *Maja desnuda (Maja naga, 1797–1800)*. W kolejnym roku film dostał zgodę na realizację od cenzora, a także od rodziny Alba, pod warunkiem przemilczenia legendy związanej z otruciem Cayetany. Po pewnym czasie zmieniono jednak tytuł na *La maja de Goya (Maja Goi)*, a księżną zastąpiła w scenariuszu bohaterka o imieniu Paloma. Lecz nawet tak zawoalowana opowieść nie trafiła na ekrany kin i scenariusz, po wielu przeróbkach i ingerencjach cenzorskich pozostał ostatecznie niezrealizowany¹⁷.

W okresie frankizmu zwykle pokazywano więc Goyę jako postać drugoplanową w filmach wykorzystujących jego kartony – sielankowe i neutralne z politycznego punktu

¹⁵ Tamże, s. 115.

¹⁶ Por. rozdział pierwszy, s. 38.

¹⁷ Zob.: M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 78–79; R. Añover Díaz: *La política nacional administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid 1992, vol. 2, s. 1056–1057.

widzenia. O filmach tych i o tym, jak czerpią one z malarskich inspiracji piszę szerzej w rozdziale szóstym, poświęconym tematyce społecznej widzianej poprzez pryzmat sztuki Goi. Tutaj chciałabym jedynie zarysować pewien charakterystyczny sposób pokazywania postaci malarza w tamtej epoce.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych nakręcono trzy filmy, które przedstawiały Goyę niemal w identyczny sposób. Zawsze był w nich postacią drugoplanową, pojawiał się zaledwie w jednej lub kilku scenach, zawsze też ukazywano go w towarzystwie postaci z ludu – zwykle *majas*, aktorek lub toreadorów. Jeśli nie pocieszał akurat kobiety ze złamanym sercem, albo nie oglądał korridy, stał w pracowni z pędzlem w dłoni i malował portrety głównych bohaterów filmu. Jeśli coś mówił, to z wyolbrzymionym aragońskim akcentem, niewiele mającym wspólnego z rzeczywistą Aragonią.

Pierwszy z tego rodzaju filmów to *La maja del capote* (*Maja w płaszczu*) Fernando Delgado z 1943 roku. Goyę (Juan Calvo) widzimy tu na rusztowaniach, podczas pracy nad freskami w madryckim kościółku San Antonio de la Florida. Do na wpół surowego jeszcze wnętrza wpada młodzianka Mariblanca (Estrellita Castro), uciekając przed natrętnym adoratorem. Goya, widząc co się dzieje, schodzi z rusztowania i staje w jej obronie. Pełna wdzięczności dziewczyna rozpoznaje malarza i mówi, że „jest tylko dwóch tak znanych mężczyzn w Madrycie – Goya i Pepe Hillo”. Ten ostatni przejeżdża właśnie pod kościółkiem w swym powozie, by chwilę później rozkochać w sobie Mariblanca. Goyę zobaczymy ponownie dopiero, gdy romans zakończy tragiczna śmierć Pepe (Manuel del Pozo) na arenie korridy. Rola artysty w filmie polega głównie na tym, by poznać ze sobą głównych bohaterów. Jest więc tu Goya swego rodzaju siłą sprawczą fabuły, ale na ekranie pojawia się zaledwie dwukrotnie.

Kolejny film kreujący bardzo podobny wizerunek Goi to *María Antonia la Caramba*, wyreżyserowana przez Arturo Ruiz Castillo w 1950 roku. Artysta (Gullermo Marín) znów pokazany jest tu z pędzlem w ręce, choć tym razem nie na rusztowaniach San Antonio, lecz przy sztalugach w pracowni. Odwiedza go w niej tytułowa María Antonia o przydomku La Caramba (Antonita Colomé), znana *tonadillera*, a u jej boku pojawia się nie kto inny jak Pedro Romero, słynny toreador, konkurent Pepe Hillo. O znajomości Romero z Goyą, choćby w relacji artysta – model, wiemy na pewno, świadczy o niej portret toreadora, widoczny także w filmowej pracowni mistrza¹⁸, obok kar-

¹⁸ Obraz ten, zatytułowany *Pedro Romero*, datowany jest na lata 1795–1798 i znajduje się obecnie w Kimbell Art Museum w Fort Worth w Teksasie. Goya poświęcił

tonów dla królewskiej fabryki gobelinów. Tego, czy znał również La Carambę nie wiadomo, jest to więc tylko jedna z wielu fantazji scenarzysty¹⁹.

Podobny obraz Goi spotykamy również w późniejszej o osiem lat *La Tirania* Juana de Orduña, gdzie artysta (Virgilio Teixeira) znów przyjaźni się z toreadorem (tym razem z Costillaresem, także postacią autentyczną²⁰) oraz z cierpiącą na problemy sercowe artystką – wielką gwiazdą hiszpańskiego teatru, tytułową Tiraną. Miejsca, jakie przypisuje się tutaj Goi to ponownie widownia korridy oraz wewnątrz pracowni i podma-dryckie łąki, gdzie maluje bawiących się mieszkańców stolicy. Artysta pełni przede wszystkim rolę pocieszyciela i powiernika Tirany w jej zawodach miłosnych. To on też umacnia ją i przekonuje, że jest wielką artystką, której przeznaczeniem jest teatr. Pokazując bohaterce *Maję nagą*, napędza ją wiarą w siłę sztuki. Pracownia Goi, elegancka jak i on sam, służy także za dekorację, w której rozgrywa się szczęśliwe zakończenie filmu i nie można ani przez moment się łudzić, że o coś więcej niż o dekorację tu chodzi. Atrakcyjną ozdobą z epoki jest zresztą również sam malarz, podobnie jak w *Mai w płaszczu* i w *Marii Antonii la Caramba*. Każdy z tych trzech filmów stanowi doskonały przykład wykorzystania postaci Goi jako ikony osiemnastowiecznej Hiszpanii i wplecenia go w romansową opowieść, niemającą tak naprawdę nic wspólnego z nim samym.

Karykaturzysta w obozie wroga.

El abanderado

W latach czterdziestych Goya pojawił się również epizodycznie w *El abanderado* (*Chorąży*), choć fakt ten pomija większość opracowań. Dzieje się tak zapewne ze względu na rzeczywiście bardzo krótką obecność malarza na ekranie, choć być może także rola, jaką odgrywa tu artysta, przyczynia się do częstego przemilczania filmu.

Pedro Romero również rycinę z cyklu *Tauromachia*, zatytułowaną *Pedro Romero matando a toro parado* (*Pedro Romero zabijający stojącego byka*).

¹⁹ Zob. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 80.

²⁰ Costillares nie pojawia się na żadnej z rycin *Tauromachii*, na podstawie czego niektórzy badacze wysnuli wniosek, że Goya nie należał do grona jego zwolenników. Wzmianki o Costillaresie odnaleźć możemy natomiast w korespondencji malarza. Por. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003 s. 65–67.

Spośród wszystkich znanych mi opracowań na temat Goi w kinie hiszpańskim, o *Chorążym* wspomina tylko Gonzalo Sanz Larrey i to zaznaczając jedynie, że malarz niezręcznie schodzi ze schodów podczas przyjęcia²¹, pomijając natomiast zupełnie kolejną, znacznie ważniejszą scenę, w której się pojawia.

Film wyreżyserowany został przez Eusebio Fernández Ardevina w 1943 roku. Jest to historia miłosna osadzona w czasach hiszpańskiej wojny o niepodległość, gdzie – co typowe dla wojennych romansów z lat czterdziestych – zakochani znajdują się po dwóch stronach barykady, ona jest Francuzką, a on Hiszpanem. Na samym końcu okazuje się jednak, że dziewczyna miała nie tylko matkę Hiszpankę, ale też Hiszpanem był jej prawdziwy ojciec, co pozwala zakończyć opowieść dość kiczowatym, patriotyczno-miłosnym happy-endem. Goya pojawia się podczas balu zorganizowanego po koronacji brata Napoleona, Józefa I na króla Hiszpanii. Obecność malarza pośród sprzyjającej Francuzom arystokracji kłóci się z wizerunkiem Goi patrioty, nakreślanym zwykle przez reżyserów mocną, czasem nawet przerysowaną nieco kreską, ale nie jest to jedyna sprzeczność w ukazywaniu biografii mistrza. Równocześnie trzeba też pamiętać, że w *Chorążym* Goya zabawia wytworne damy nie czym innym, jak rysowaniem karykatur. Na oczach wystrojonych pań i jednocześnie na oczach filmowych widzów powstają tu rysunki ośmieszające dyktaturę francuskiej mody i tych, którzy ślepo się jej poddają. Widzimy na ekranie dłoń mistrza, rysującą karykaturalny szkic z pretensjonalnym modnisiem stojącym przed lustrem, w którego taflę odbija się upozowana małpa²². Być może jest to sygnał, że Goya, choć obecny na francuskich salonach, nie zatracił wcale ostrego zmysłu obserwacji i krytyki społecznej.

Malarz z apokryfów.

Francisco de Goya

O ile kinowe wizerunki Goi sprowadzały się w czasach dyktatury frankistowskiej do dekoracyjnych epizodów (pierwsza biografia malarza ukaże się na dużym ekranie dopiero na cztery lata przed śmiercią Franco), o tyle pełniejsze wizerunki artysty odna-

²¹ Zob. G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia...*, s. 46.

²² Mowa o rysunku *Dandy/Mono* (*Dandys/Małpa*), zwanym też niekiedy *Petimetre/Mono* (*Petimetre/Małpa*) z cyklu *El espejo indiscreto* (*Niedyskretne lustro*) z 1797 roku.

leżeć można w archiwach hiszpańskiej telewizji, choć i w tym przypadku portret nie jest bynajmniej wolny od ideologicznego kontekstu.

Bohaterem telewizyjnego serialu po raz pierwszy został Goya w roku 1969, kiedy w jego rolę wcielił się Francisco Morán. Seria pięciu odcinków, wyreżyserowana przez Juana Guerrero Zamorę, zatytułowana była po prostu *Francisco de Goya*. Każdy odcinek zaczynał się od słów: „Goya, apokryf autobiografii, napisanej w rzeczywistości przez Juana Guerrero Zamorę”. Jak zauważa Manuel Palacio w swoim interesującym tekście na temat wizerunków Goi w hiszpańskiej telewizji, wbrew otwierającej serial deklaracji, wiele fragmentów zapożyczonych zostało tu od autorów, o których nie ma ani słowa w czołówce – nielubianych za czasów frankizmu Rafaela Albertiego i André Malraux²³.

W serialu nie brakuje elementów świadczących o swoistym nakierowaniu opowiedzianej historii wedle ideologii frankistowskiej. Wykształceni przyjaciele malarza nazywani są neoklasycystami, nigdy jednak nie pada wobec nich niemiłe dla dyktatury określenie „liberałowie” czy *ilustardos*. Nie sposób też nie zauważyć, że pojawiają się tu wątki niewystępujące w żadnej innej biografii artysty i nieprzypadkowo doskonale współgrają one z ideologicznymi założeniami reżimu. Goya darzy niezwykle silną miłością i przywiązaniem swoją matkę²⁴, a także młodszego brata, księdza Camilo Goyę, którego rolę w życiu malarza badacze sprowadzają do doradcy przy tworzeniu obrazów religijnych. Wątek katolicyzmu oraz kultu rodziny odsyła tu wyraźnie do wartości nade wszystko akcentowanych w czasach Franco²⁵.

Czas powstawania serialu wpłynął też na wyraźne odcięcie Goi od burzliwej epoki, w której żył. Reżyser skupia się na przeżyciach osobistych artysty, pomijając kontekst polityczny jego dzieł. Wojna o niepodległość, której wątki pojawiać się będą

²³ Por. M. Palacio: *Les images de Goya à la télévision espagnole*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 50.

²⁴ Na ten temat milczy większość źródeł. Jedynie Valentín Carderera nadmienia, że artysta szybko wrócił z Rzymu do ojczyzny z powodu „nadzwyczajnej czułości dla swoich rodziców, od których już nigdy się nie oddalił”. Zob. V. Carderera: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. W: „Seminario Pintoresco Español” 15 julio 1838, n° 120, s. 253.

²⁵ Por. M. Palacio: *Les images de Goya à la télévision espagnole...*, s. 51.

później w każdej biografii Goi, tutaj zostaje przemilczana, podobnie jak romans artysty z księżną Alba.

Warto zwrócić uwagę na samą konstrukcję opowieści – trzeba przyznać, dość nietypową. Reżyser wykorzystuje popularny w biografiach zabieg retrospekcji, nadając mu jednak dość nieoczekiwany charakter. Punktem wyjścia dla serialowej narracji jest bowiem czaszka malarza. Historia zostaje opowiedziana więc z perspektywy pośmiertnej, co nasycza film przygnębiającą atmosferą marności życia²⁶.

Drugim nietypowym zabiegiem narracyjnym jest pojawienie się w serialu duchów przeszłości, debatujących nad włączeniem Goi do grona Hiszpanów, którzy negując zastane wartości i reguły, wykroczyli poza ramy swojej epoki. Wśród widm rozpoznajemy takie osobistości jak Francisco Quevedo, Juan Valdés Leal czy Miguel de Mañara. Niespodziewanie pojawiają się także Ramón del Valle Inclán i José Gutiérrez Solana – twórcy późniejsi, inspirujący się dziełem Goi w swoich pracach²⁷. Niewątpliwie poprzez ów korowód widm, pośmiertną narrację, a także charakter głównego bohatera, przedstawionego jako osoba o skłonnościach maniakalno-depresyjnych, serial – jak pisze Palacio – „włącza Francisco Goyę w tradycję Hiszpanii ponurej i mrocznej”²⁸.

Samotny geniusz.

Goya, historia de una soledad

O filmie Nino Quevedo *Goya, historia de una soledad* (*Goya, historia pewnej samotności*), pierwszej kinowej biografii Goi – nie licząc zaginionej *Goya, który powraca* (1929) Modesto Alonso – krytycy pisali, że to „wizja sugestywna, lecz mało rygorystyczna z punktu widzenia historycznego”²⁹. Mimo że gdzieś tam rzeczywiście fantazja poniosła nieco scenarzystów, opowieść Quevedo różni się ogromnie od pierwszej, mało wiarygodnej biografii telewizyjnej, nie wspominając już o filmach, w których Goya jest wyłącznie przyjacielem zakochanych *majas*. Niewątpliwie zmiany te wynikają z przekształcającej się sytuacji na arenie politycznej. Film *Goya, historia pewnej samotności* nakręcony został w 1971 roku i choć cenzura ingerowała w ostateczną wersję,

²⁶ Por. tamże, s. 50.

²⁷ Zob. rozdział trzeci, s. 75, 91–93.

²⁸ M. Palacio: *Les images de Goya à la télévision espagnole...*, s. 51.

²⁹ E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine...*, s. 268.

dopuszczała go bez większych problemów do dystrybucji, co we wcześniejszym okresie najprawdopodobniej nie mogłoby mieć miejsca.

Film opowiada tytułową „historię samotności” wielkiego artysty, odseparowanego od świata głuchotą i niezrozumiałą dla współczesnych wizją malarstwa. Paradoksalnie samotność Goi najmocniej pokazują tu nie tyle sceny odosobnienia w pustej pracowni (w której zresztą towarzyszy mu zwykle pomocnik Augustin), ale właśnie spotkania z ludźmi. Na pytania arystokratów o datę ukończenia portretu Goya odpowiada „dziękuję” – nie wie, jak brzmiało pytanie, a oni nie rozumieją jego odpowiedzi. Jak nietrudno się domyślić, to sztuka okazuje się tu być „jedynym krzykiem, który może przeniknąć mury ciszy”, wedle słów otwierającego film monologu. Jest to jednak sztuka, która nie znajduje akceptacji u ówczesnych malarskich autorytetów. Oświadczenie Goi: „mam dość portretów, chcę malować dla siebie, nie na sprzedaż” spotyka się z pełnym oburzenia komentarzem „jesteś szalony”. Francisco Bayeu, oglądając najnowsze prace Goi mówi: „To nie malarstwo. Malować to naśladować naturę.” Augustin na migi przekazuje głuchemu mistrzowi treść słów. Goya patrzy wówczas na *El entierro de la sardina* (*Pogrzeb sardynki*, 1812–1819) i stwierdza: „to jest prawda”, potem wskazuje na *La gallina ciega* (*Ciuciubabka*, 1788–1789), jeden z najsłynniejszych kartonów i dodaje: „a to kłamstwo”. Bayeu ripostuje: „to jest nieład, a to sztuka według reguł. Co to ma być?! Plamy i chaos, anarchia i nieporządek”. Goya siada za sztalugą i ostentacyjnie kończy malować scenę z korridy palcem umoczoną w farbie.

Poglądy Goi na sztukę oddają też inne fragmenty filmu. W jednej ze scen Goya wypowiada słynne zdanie o braku linii w naturze³⁰. W innej reżyser ukazuje mistrza kreślącego słowa, będące dla niego podstawą artystycznej kreacji – „Pomysł”, „Obserwacja” i „Kaprys” (*Invención, Observación, Capricho*). Jak wspominałam w rozdziale pierwszym, termin *capricho* obejmuje wszystko to, co artysta rysował i malował dla siebie, z własnej inwencji, nie na zamówienie. *Capricho* było więc tak naprawdę spełnieniem marzenia, by poprzez sztukę wyrażać siebie i wychodzić poza pomysły zleceńodawców, tego marzenia, które jeden z bohaterów filmu nazwał szalonym.

Wzmacniająca osamotnienie Goi głuchota pokazana zostaje jako konsekwencja tajemniczej choroby. Pewnego dnia nękany koszmarami budzi się i mówi Augustinowi „nic nie słyszę”. Od tego momentu pomocnik malarza będzie pełnił w filmie rolę łącznika pomiędzy mistrzem a jego otoczeniem. Jak jednak mieliśmy już okazję się przeko-

³⁰ Por. rozdział pierwszy, s. 40–41.

nać, mimo najlepszych chęci i biegle opanowanego języka migowego, nowatorskie myślenie Goi o sztuce okazuje się nieraz nieprzetłumaczalne dla konserwatywnych wyznawców estetycznych norm epoki. Przyczyny choroby malarza nie zostają tu wyjaśnione, tak jak też nie wyjaśniły ich dotąd rzesze badaczy. Reżyser nie przyjmuje hipotezy żadnego z nich, pozostawiając kwestię otwartą.

Podobnie jak i inni twórcy poświęconych Goi filmów biograficznych, również i Nino Quevedo nie opiera się pokusie, by ukazać na ekranie legendarny romans artysty z księżną Alba. Naznaczone legendą jest już pierwsze pojawienie się księżnej na ekranie, gdy przebrana za mają miesza się z karnawałowym tłumem, którego poszczególne grupy inscenizują kartony Goi – *Ślepy gitarzysta* (1778), *El pelele* (*Pajac*) i *Los zancos* (*Szczudła*) z lat 1791–1792 oraz późniejsze płótno *Pogrzeb sardynki*. Wpisane w malarzką inspirację jest również pierwsze spotkanie Cayetany i malarza. Na prześwietlonych słońcem parkowych błoniach księżna kołysze się na huśtawce w towarzystwie młodego mężczyzny. Kadr zakomponowany jest na wzór *El columpio* (*Huśtawka*, 1779) Goi. Panuje ta sama atmosfera jasnego popołudnia, dworskiego flirtu, zalotnego śmiechu. Spojrzenia księżnej i artysty krzyżują się. Od tej pory Alba będzie lejtmotywem, powracającym w filmie aż do końca, gdy przed wyjazdem do Bordeaux, w pustej pracowni, Goya dotknie szklanki, na której powierzchni przed laty jego usta zetknęły się ze śladem ust księżnej.

O ile pierwsze spotkanie kochanków pełne jest sentymentalnego zauroczenia, iskrzącej fascynacji, o tyle następny kontakt wypada dość chłodno. Goya, zaproszony przez Albę do pałacu odmawia umalowania jej twarzy, mówiąc, że zna się tylko na malowaniu płócien. Wbrew pewnym utartym wyobrażeniom artysty uganiającego się za niedostępną arystokratką, w filmie Quevedo to właśnie Alba inicjuje początek romansu, paraduje po komnatach w przezroczystym peniuarze, uwodzi i kokietuje. Malarz wydaje się wobec niej zadziwiająco szorstki i zimny, zupełnie inny od swoich filmowych następców – zakochanych po uszy bohaterów z filmów Bigasa Luny i Carlosa Saury. Relacja Goi z arystokratką zmienia się jednak stopniowo. Malowanie portretu księżnej staje się punktem wyjścia dla romansu, choć reżyser nie pokazuje niczego wprost, miłosną noc w Andaluzji jedynie sugeruje, a przyczyny rozstania pozostawia spowite mgiełką tajemnicy. Nawet tradycyjnie wszytkowiedzący narrator *over*, nie wyjaśnia powodów nagłego wyjazdu Goi z posiadłości księżnej. Nie wiemy też, dlaczego podczas niespodziewanej wizyty Alby w pracowni malarza, on spełnia prośbę i maluje jej twarz. Widzimy tylko, jak pisze w liście do Martína Zapatera: „Podobało mi się to bardziej niż

malowanie płótna”³¹. Wątek ten rozbuduje wiele lat później Bigas Luna, w pięknej scenie z filmu *Volavérunt* (1999).

Goya Queveda jest jednak nie tylko niepokornym artystą i nieszczęśliwym kochankiem. Widzimy dumę malującą się na jego twarzy, gdy mówi „zostałem malarzem króla”³², czy zapal myśliwego podczas polowania w Andaluzji³³. Reżyser nie unika też wątków historycznych. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na długą sekwencję sądową, podczas której przesłuchiwanie przyjaciele Goi zaświadcza o jego głębokim patriotyzmie. Zeznający przed trybunałem wspominają, jak malarz pomagał rannym Hiszpanom podczas tragicznych dni maja 1808 roku, wypowiadał antynapoleońskie opinie, a przede wszystkim tworzył ikony hiszpańskiej walki o niepodległość – słynne płótna dokumentujące wydarzenia z drugiego i trzeciego maja.

Goya, historia pewnej samotności jest więc zarówno opowieścią o osamotnieniu genialnego malarza, jak i o jego nieszczęśliwej miłości i niespokojnych czasach, w których przyszło mu żyć. „Nino Quevedo, wierząc w komercyjny sukces filmu, sportretował kobiety w życiu Goi – Josefę Bayeu, księżnę Alba i Leokadię Weiss, ale to, co interesowało reżysera najbardziej to osobowość artystyczna malarza i zgodnie z tradycją ekspresjonistyczną, pokazuje jego sztukę jako wyraz osobistych niepokojów i pragnień”³⁴.

Film koncentruje się już od samego początku na dojrzałych pracach Goi. Widać to nawet w czołówce, zbudowanej na podstawie *Pinturas negras* (*Czarne malowidła*, 1820–1823). Historia rozpoczyna się w 1787 roku, gdy, jak stwierdza bohater „młodość minęła już dla niego bezpowrotnie”. Wprawdzie, jak wspominałam, niektóre fragmenty nawiązują do wczesnych obrazów, wykorzystane są one jednak raczej dla stworzenia klimatu poszczególnych scen niż po to, by pokazać ewolucję twórczą artysty.

Oczywiście selektywne podejście do biografii Goi nie jest zarzutem, zwłaszcza, że jej złożoność utrudnia opowiedzenie o wszystkim, co ważne. Wybór wątków, jakiego

³¹ Por. rozdział pierwszy, s. 39.

³² Zdanie to pojawia się również w jednym z listów do Martina Zapatera. Zob. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 225.

³³ O tym, że Goya był zapalonym myśliwym świadczy przede wszystkim korespondencja, w której bardzo często pojawia się temat polowania. Por. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 164.

³⁴ N. Glendinning: *Goya y sus críticos...*, s. 252.

dokonał Nino Quevedo, jest tym trudniejszy do ocenienia, że wszystkie zachowane w filmotece kopie filmu są ocenzone i nie wiadomo, które fragmenty z nich usunięto. Podsumowując, można stwierdzić, że powstał film dość ostrożny, unikający jednoznacznego rozstrzygnięcia wielu kwestii dotyczących Goi, równocześnie jednak ulegający momentami urokowi legendy i próbujący połączyć cechy tradycyjnie przypisywane osobowości malarza. Otwarte jest tutaj także zakończenie – reżyser pozostawia głównego bohatera w momencie, gdy ten opuszcza na zawsze rodzinną Hiszpanię. Maleńki powóz gubi się w kurzu drogi, w bezkresnym pejzażu suchych pól. Głos *over* informuje o dacie śmierci Goi w Bordeaux, pominięta zostaje natomiast cała francuska część biografii artysty. (Niemal identyczne zakończenie powróci po piętnastu latach w serialu *Goya* wyreżyserowanym przez José Ramón Larrazę). Jest więc Goya u Queveda samotnikiem, patriotą, genialnym innowatorem, ale i kochankiem ze złamanym sercem, choć romans z Cayetaną, tak jak i wiele innych wątków, pełen jest tu niedopowiedzeń i znaków zapytania.

Głos z dna obrazu.

Goya i filmy dokumentalne

Drugim filmem z lat siedemdziesiątych, poświęconym w całości aragońskiemu artyście, jest nakręcony w 1973 roku *Goya* Rafaela J. Salvi, oparty na scenariuszu José Camón Aznara³⁵, na którego pracę z zakresu kina i innych sztuk powoływałam się na początku niniejszego rozdziału. *Goya* to dość ciekawy przypadek filmu z pogranicza dokumentu i fabuły, z naciskiem jednak raczej na dokument. Oparty został na dość oryginalnym poetyckim komentarzu, rozpisanym na głosy, wśród których najważniejszy jest oczywiście głos samego malarza. W tej roli występuje Francisco Sánchez, nie pokazując się jednak ani razu na ekranie. Cała bowiem akcja filmu rozgrywa się, jak informuje napis w czołówce, „we wnętrzu Goi”.

Wszystko zaczyna się we Fuendetodos, od ujęcia kamiennego domu, gdzie 31 marca 1746 roku przyszedł na świat Goya. Kamera wędruje przez chwilę po ulicach, zatrzymuje się na twarzach pomników i hołdach wyrytych na kamiennych tablicach, by następnie przeprowadzić widza poprzez twórczość Goi od jej początków, aż do samego końca. W pierwszych sekwencjach kartony dla królewskiej fabryki gobelinów zesta-

³⁵ Na temat dramatu, na którym oparty jest scenariusz zob. rozdział trzeci, s. 90.

wione są z pąkami rozkwitających róż, uśmiechnięte postacie śnią swoją sielankę na brzegach czystych rzek. „Tak było najpierw. Murarze i *majos* przemienieni w błyszczące klejnoty, schlebiają księżetom w ich snach” – podsumowuje głos starego Goi.

Z jasnego świata kartonów przenosimy się w pełną goryczy i intryg rzeczywistość *Caprichos* (*Kaprysy*, 1796–1799) i późnego malarstwa. Kobiety naciągają pończochy, *majas* zastygają na balkonie z tajemniczym półuśmiechem na ustach, cyganka wabi swym zwodniczym wdziękiem. Twórcy filmu, przenosząc widza w kolejne etapy życia Goi, pokazują zmieniający się klimat jego twórczości. Nie wszystkie dzieła ukazane są tu chronologicznie – na przykład zalotna *maja* z *Paseo de Andalucía* (*Spacer andaluzyjski*, 1777) pojawia się w filmie po dużo później namalowanych sabatach. Obrona przez reżysera kolejność pozwala jednak wydobyć nie tylko różnorodność prac Goi, ale też ukazać zmieniającą się tematykę i technikę na tle przemian zachodzących w samym artyście, który z aragońskiej wioski trafia na dwór królewski jako pierwszy malarz w kraju, spotyka się z zawiścią i fałszem, obserwuje zmieniającą się sytuację polityczną, jest świadkiem okrucieństw wojny, głodu i cierpienia. Często poprzez zderzenie poszczególnych dzieł Goi tworzą się nowe znaczenia. Ostra krytyka społeczna z *Kaprysów*, gdzie rysował osły badające puls choremu i uczące alfabetu, wydaje się być nieprzypadkowo zderzona z portretami władców, o których, jak już wspominałam, zdaniem wielu badaczy, nie miał Goya zbyt dobrej opinii.

Wielokrotnie na rzeczywistość Goyowskich grafik i obrazów nakładają się tu fragmenty pejzażu, czy zbliżenia rekwizytów. To jednak ewidentnie dzieła Goi wyznaczają bieg opowieści. Nagi krajobraz z *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1810–1815) przenika się z okrutnymi detalami rycin. Sfilmowane płomienie nakładają się na ogień z obrazów. Zastygłym w bezruchu jeźdźcom z *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* (*Szarża mameluków na Puerta del Sol*, 1808–1814) towarzyszy dalekie rzenie koni. *La maja desnuda* (*Maja naga*, 1797–1800) i *Kaprys Volavérunt* zestawione są z motylami i płatkami kwiatów – ulotnymi jak kobiece piękno. Mroczne wizje ze ścian Quinta del Sordo przeplatają się z panoramami hiszpańskiej przyrody – rwących rzek i suchych pól, na jakich walczyli na pałki mężczyźni z jednego z obrazów. Wojna z rycin i płócien przerywana jest wybuchami bomb, hukem wystrzałów, błyskiem salw. Czerwona farba zalewa ekran jak lawa. Podróż rozpoczęta od sielanki gobelinów kończy się grozą wojny, goryczą i niepokojem panującym „w moim sercu i w waszym” – jak mówi spoza kadru filmowy Goya.

Życiu i twórczości malarza poświęcono również wiele bardziej tradycyjnych filmów dokumentalnych. Zwykle próbują one opowiedzieć o artyście poprzez jego obrazy, jak dzieje się na przykład w pierwszym dokumencie poświęconym malarzowi – w filmie *Goya* José Maríi Elorriety z 1948 roku, stanowiącym przegląd najbardziej popularnych dzieł mistrza, znajdujących się w murach Muzeum Prado. Filmowy portret artysty rozpoczyna Elorrieta od ukazania w zbliżeniu wizerunku Goi, jaki namalował Vincente López w 1826 roku. Następnie oglądamy obrazy reprezentujące kolejne etapy rozwoju artystycznego Goi. Widzimy kartony i portrety kreujące go na malarza dworu oraz *Szarżę mameluków* i *Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío* (*Rozstrzelanie powstańców madryckich*, 1808–1814), akcentujące silnie patriotyzm artysty. Zgodnie z panującą wówczas ideologią, nie zostają tu pokazane dzieła związane z oświeceniowymi ideami ani późna twórczość Goi.

W roku 1958 José Ochoa zrealizował film *Goya. Una vida apasionada* (*Goya. Życie pełne pasji*), który jednak, wbrew tytułowi, nie okazał się szczególnie pasjonujący, choć bardzo się starał wykreować Goyę na romantycznego buntownika, popełniając przy tym szereg błędów i przeinaczeń, skupiając się bardziej na legendzie i anegdocie niż na faktach. Krytycy narzekali zwłaszcza na przydługi komentarz, pełen wyrażeń i metafor bardziej literackich niż filmowych³⁶. Nowszym przykładem dokumentu opowiadającego o Goi poprzez jego dzieło jest *El Capricho y Invención. Goya (Kaprysy i Pomysł. Goya*, 1996) w reżyserii Fernando Huici i Vincente Pentro, którzy w ciekawy sposób pokazują drogę artystyczną malarza. Czasem wydobywano w dokumencie jedynie pojedynczy aspekt twórczości Goi, jak w *Las Pinturas negras de Goya* (*Czarne mallowidła Goi*, 1959) Christiana Anwandera czy *Los Caprichos de Goya* (*Kaprysy Goi*, 1980) Cézara Fernández Ardavína. Zwykle aspekt ten zestawiany był jednak z innymi danymi na temat artysty, jak w filmie *San Antonio de la Florida* (1957) Santosa Nuñeza, stanowiącym również ciekawy przykład hiszpańskiej reklamy turystycznej³⁷. Reżyser wbrew tytułowi nie koncentruje się wyłącznie na freskach z kościołka pod wezwaniem św. Antoniego, ale też pokazuje miejsce urodzenia Goi oraz łąkę San Isidro z tłumami *madrileños*, gromadzącymi się tam w dniu święta.

³⁶ Zob. M. Rotellar: *Goya en el cine...*, s. 59.

³⁷ Zob. M. Águeda Villar Mercedes: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 97.

Niecierpliwy malarz w lustrach historii.

Goya o impaciencia, Paisaje con figuras, Curro Jiménez, Máscara negra

Przegląd filmów biograficznych o Goi, realizowanych przez hiszpańską telewizję, dostarczyć może dość ciekawej refleksji na temat tego, jak na wizerunek artysty wpływały przemiany polityczne. Pisałam już powyżej na temat pierwszego pojawienia się Goi w TVE, w roku 1969. Teraz chciałabym przyjrzeć się kilku kolejnym filmom, zrealizowanym w latach siedemdziesiątych i pokazać je na tle zmieniającego się klimatu na arenie politycznej.

W ramach przemian społecznych późnego frankizmu, pracownicy TVE często wykorzystywali pozostawiony im margines niezależności do tworzenia nowych wyobrażeń symbolicznych, które służyły sprawie zbliżającego się przejścia od dyktatury do demokracji³⁸. W klimacie nadchodzących przemian pojawiły się nowe telewizyjne wizerunki Francisco Goi. Pierwszą realizacją z tego okresu był *Goya o la impaciencia* (*Goya lub niecierpliwość*) – trzydziestominutowy film z serii *Los Pintores del Prado* (*Malarze z Prado*). Został on wyemitowany przez TVE 10 lipca 1974 roku, co zbiegło się z pobytem Franco w szpitalu, pierwszym sygnałem oznaczającym dla wielu, że dyktator nie jest nieśmiertelny. Głównym odpowiedzialnym za serię był Ramón Gómez Redondo, twórca o nastawieniu antyfrankistowskim, a współpracowali z nim José Antonio Páramo i Julián Gallego.

Goya lub niecierpliwość rozpoczyna się w 1780 roku, gdy bohater powraca do Saragossy, by namalować freski w bazylice Nuestra Señora del Pilar. W roli artysty pojawia się tu Pedro Sander, popisujący się wyrazistym akcentem aragońskim, podobnie jak czyniło to wielu jego poprzedników. Oczywiście prace w bazylice są jedynie punktem wyjścia i – podobnie jak w innych filmach biograficznych – autorzy starają się zaprezentować jak najwięcej osiągnięć bohatera, dokonując przeglądu przez najważniejsze wątki jego twórczości, na tyle, na ile pozwala im na to czas emisji. Istotne i nowe jest tutaj natomiast umieszczenie dzieła i biografii Goi w kontekście współczesności, co miało miejsce po raz pierwszy w historii TVE³⁹.

Tytuł *Goya lub niecierpliwość* niewątpliwie odnosi się do charakteru artysty, przedstawionego jako młody i niepokorny geniusz, chcący malować po swojemu wbrew

³⁸ Por. M. Palacio: *Les images de Goya à la télévision espagnole...*, s. 51.

³⁹ Tamże, s. 52.

sztywności akademii i duszący się w prowincjonalnej, jego zdaniem Saragossie, którą porzuca ostatecznie i wyjeżdża do Madrytu. Równocześnie jednak tytuł ten interpretowany jest także jako aluzja o charakterze politycznym⁴⁰. Kontekst schyłku dyktatury generował bowiem inny rodzaj niecierpliwości, związany z oczekiwaniem na demokratyczne zmiany, które miały przynieść ze sobą także większą swobodę artystyczną.

Swoistymi zwierciadłami politycznych przemian stały się również kolejne produkcje telewizyjne poświęcone Goi, a także te, w których pełnił on jedynie rolę epizodyczną. Do tych pierwszych zalicza się film *Francisco de Goya – trzydziestominutowy odcinek z serii Paisaje con figuras (Krajobraz z postaciami)*, wyemitowany po raz pierwszy w styczniu 1977 roku, na sześć miesięcy przed demokratycznymi wyborami. Seria *Krajobraz z postaciami* przedstawiała sylwetki hiszpańskich twórców, których znaczenie było przemilczane, pomniejszane lub przeinaczane za czasów Franco. Znamienne jest już samo pojawienie się postaci Goi w tym gronie, jednoznaczne z uznaniem, że dotychczasowy wizerunek artysty często poddawany był manipulacjom. Reżyser serii, Emilio Martínez Lázaro oraz scenarzysta interesującego nas odcinka, Antonio Gala, stworzyli tu obraz artysty oddalający się od koncepcji romantycznej, głoszonej przez frankizm⁴¹. Goya, grany tym razem przez Javiera Loyolę, pokazany jest podczas swej podróży do Bordeaux. Patrząc z okna powozu na oddalający się pejzaż, dzieli się z widzami przemyśleniami na temat hiszpańskiej polityki i samych Hiszpanów, pomijając zarówno miłosne przygody z księżną Alba, jak i aspekty estetyczne swoich prac.

Uwagę zwraca zwłaszcza dość nietypowy fragment, przedstawiający mistrza, który snując swe rozważania przechodzi przez hiszpańską wioskę, a za nim podąża gromadka dzieci w strojach z lat siedemdziesiątych XX wieku. Współczesność Goi nakłada się w ten sposób na współczesność twórców filmu.

Wątek emigracji Goi poruszony zostaje tu po raz pierwszy w historii produkcji telewizyjnych. Temat ten jeszcze przez wiele lat pomijany będzie także przez hiszpańskie kino, w którym powóz, wiozący Goyę do Bordeaux dojedzie do celu dopiero w filmie Carlosa Saury z 1999 roku. Jednakże pokazanie w serii *Krajobraz z postaciami* samotnego, opuszczonego artysty, który snuje opowieść o zmuszającej go do wyjazdu sytuacji w Hiszpanii, był niewątpliwym *novum* wobec norm obowiązujących w poprzednich

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Por. tamże, s. 54.

serialach. Fakt, iż twórcy i cenzorzy pozwolili wybrzmieć tej gorzkiej opowieści, stał się znakiem zmiany.

Po demokratycznych wyborach z 1977 roku w zmianę tę wpisują się wyraźnie także kolejne telewizyjne produkcje. Niektóre z nich pokazują malarza jedynie jako postać drugoplanową, jak jeden z odcinków popularnej serii *Curro Jiménez* (1976–1978), gdzie Goya (Manuel Viola) wykreowany jest na żarliwego patriotę, czy epizod z serialu *Máscara negra* (*Czarna maska*, 1982)⁴², w którym artysta (Estanis González) pomaga rodakom wyprowadzić w pole francuskich żołnierzy i zapobiega wywiezieniu z Hiszpanii arcydzieła El Greca *El entierro del Conde Orgaz* (*Pogrzeb hrabiego Orgaza*, 1588).

Myśliciel ze zmarszczonym czołem.

Los desastres de la guerra

W sześciuodcinkowej serii Mario Camusa *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1983) poświęconej walce o niepodległość podczas inwazji napoleońskiej, Goya (w tej roli ponownie Francisco Rabal) pojawia się jako postać drugoplanowa, silnie związana z dziejami Hiszpanii. Malarz pokazany jest jako myśliciel, zadumany nad okrutnymi kolejami losu i absurdem wojny, ale także jako bezpośredni świadek wydarzeń, w które zostają wpisane jego osobiste tragedie.

Zarówno uczestnictwo artysty w losach kraju, jak i filozoficzne przesłanie jego prac z czasów wojny, dobrze oddaje otwierający film monolog: „Ferdynand VII mi wybaczył, co nie oznacza, że jestem niewinny. W kimś, kto zobaczył tak wiele; w kimś, kto zobaczył to, co ja, nie ma miejsca na niewinność. Widziałem jak najszlachetniejsze idee oświecenia, wolności i postępu zmieniały się w lance, szable i bagnety osłaniające kolejne rządy, tak samo bezlitosne jak poprzednie. Widziałem pożary, rozboje i gwałty dokonywane w imię nowego porządku, który przyniósł wyłącznie zamianę szubienicy na garotę. Widziałem jak na okrucieństwo odpowiadano okrucieństwem, jak nienawiść spotykała w odpowiedzi nienawiść i jak przelana krew budziła żądzę zemsty. Nie było wokół mnie idei wzniosłej i godnej, której towarzyszkami nie stałyby się w końcu tortury, porwania czy zdrady. W tym, co widziały moje oczy nie znajduję człowieka słusznie

⁴² Postać Goi występuje w siódmym odcinku serialu, zatytułowanym *El robo del Conde de Orgaz* (*Kradzież „Hrabiego Orgaza”*).

wolnego od trwogi. Nie ma niewinności ani we mnie, ani w mej epoce. Być może niewinne są tylko moje obrazy, odbicie grozy”.

Monolog ten jest też swoistą odpowiedzią na to, co dzieje się w jednej z ostatnich scen filmu. Z ulicy dobiegają okrzyki „Sfrancuziały, wracaj do Francji!”. Przez okno pracowni wpada kamień z trzaskiem tłuczonej szyby. Oskarżany o pronapoleońskie sympatie Goya maluje w milczeniu *Szarżę mameluków* – jedną z najśłynniejszych ikon hiszpańskiej walki o wolność. Dopełnia się w ten sposób kolejny paradoks historii.

Paradoksalne jest tu zresztą także królewskie „przebaczenie”, o którym mówi Goya. Po przejęciu władzy żądny zemsty Ferdynand VII ścigał bowiem wszystkich, którzy kolaborowali z Francuzami. Goya na liście podejrzanych znalazł się przede wszystkim z dwóch powodów (portrety i kontakty z *ilustrados* odgrywały tu mniejszą rolę). Po pierwsze wszedł w skład powołanej na rozkaz Józefa I komisji, która miała wybrać pięćdziesiąt hiszpańskich obrazów w darze dla cesarza Napoleona. Wybrano wówczas jednak głównie słabe płótna mało znanych mistrzów (z wyjątkiem dwóch dzieł Velázquez’a i czterech Zurbarána), które nigdy nie zostały wywiezione do Francji, a król powołał nową komisję – tym razem, co znamienne, już bez Goi. Powód drugi był znacznie poważniejszy, chodziło mianowicie o Królewski Order Hiszpanii, przyznawany Hiszpanom lojalnym wobec Francji i pogardliwie nazywany przez lud „bakłażanem” (ze względu na kolor). Goya otrzymał „bakłażana” za zasługi w dziedzinie kultury i musiał dołożyć wiele starań, by przekonać królewskich śledczych, że nigdy nie nosił hańbiącego odznaczenia. Paradoks kryjący się w tej historii polega na tym, że sam Ferdynand za panowania Józefa I nagabywał wielokrotnie króla, by owym „bakłażanem” go uhonorował (co nie przeszkodziło mu później prześladować tych, którzy przyjęli order)⁴³.

Buntownik nie bez powodu.

Goya

„Impulsywny. Niezdyscyplinowany. Waleczny. Wyprzedził swoją epokę” – tak charakter artysty (tym razem w rolę tę wcielił się Eric Majó) nakreśla czołówka serialu

⁴³ Zob.: R. Hughes: *Goya Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 318–320; J. Baticle: *Goya*. Traducción castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, s. 241–243.

telewizyjnego *Goya*, wyreżyserowanego w 1985 roku przez José Ramón Larraza. Już w tej charakterystyce wyczuć można sporą dozę romantycznej przesady. Goya jest tu przede wszystkim niepokornym buntownikiem. Przekreśla pejzaż malowany zgodnie z akademickimi regułami, wyśmiewa traktowanego z najwyższym szacunkiem Mengsa. Ukończony dopiero co obraz ukrzyżowanego Chrystusa opatruje komentarzem „życie nie jest takie, śmierć też nie”. Cokolwiek robi, szuka w tym niezależności, próbuje przełamać własne ścieżki, znaleźć możliwość realizowania swoich wizji, dalekich od życzeń zleceńodawców i wyrwać się z wąskich ram akademizmu, które na końcu filmu przeciwstawione zostaną przerażającej postaci Goyowskiego Saturna.

Choć krytycy podkreślali, że reżyser starał się pokazać „Goyę bardzo ludzkiego, niezależnie od jego geniuszu”⁴⁴, trzeba zaznaczyć, że serial nie stroni także od romantycznych mitów, choć, jako pierwsza poświęcona Goi produkcja TVE po politycznym przełomie, mógłby tego unikać. Reżyser dokonuje swego rodzaju przeglądu całej twórczości Goi – od wczesnej młodości aż do momentu wyjazdu na emigrację. Wiele motywów zbliża serię do filmu *Goya, historia pewnej samotności*, choć niewątpliwie Larraz stara się nakreślić znacznie pełniejszy wizerunek artysty, dużo szerzej wykorzystana została też w serialu korespondencja artysty. Serialowy Goya jest zranionym kochankiem księżnej Alba, która zdradza go podczas romantycznej podróży do Andaluzji. Obraca się w najwyższych warstwach społeczeństwa i przyjaźni z *ilustrados*, przez co popada w niełaskę inkwizycji. Jego życie i twórczość bardzo mocno wiążą się z losami Hiszpanii. Nie pozostaje biernym świadkiem historii, lecz staje się jej częścią.

Dość rygorystyczna chronologia wydarzeń zaburzana jest niekiedy niespodziewanymi antycypacjami, podkreślającymi geniusz i romantyczne przeznaczenie głównego bohatera. Już w dzieciństwo chłopca wplecione zostały tu – jak zapowiedzi przyszłych wydarzeń i artystycznych dokonań – migawki z domu szaleńców, z zamieszek, czy wojennych okrucieństw. Chłopcu poznanemu w warsztacie w Saragossie przedstawia się Goya, rysując swój podpis na kopii *Maddalena penitente* (*Pokutująca Magdalena*, 1596–1597) Caravaggia. Wymowę gestu, pełnego patosu niezbyt pasującego do tak młodziutkiego artysty, podkreślają słowa „nie chcę kopiować, chcę malować jak Francisco Goya”. (Z tego typu podkreślaniami bardzo wczesnej samoświadomości twórczej Goi spotykamy się także w omawianym powyżej scenariuszu Buñuela).

⁴⁴ E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine...*, s. 268.

Romantyczny wizerunek Goi podkreślony jest też w epizodzie wyjazdu do Włoch. Podróż tę przedstawia Larraz w duchu sensacyjnych opowiadań o artyście, z których tak drwił José Ortega y Gasset⁴⁵. W Wenecji przeżywa więc Goya romans z damą w masce, który kończy się pojedynkiem na noże. Historia ta przedstawiona jest zaś równie powierzchownie jak sama jej sceneria, sprowadzona do kilku turystycznych ikon włoskiej architektury.

Kompozycja serialu wyróżnia się charakterystyczną kłamrą. W jednej z pierwszych scen mały Goya podpisuje się na wspomnianej kopii Caravaggia. W zakończeniu ostatniego odcinka stary mistrz składa podpis na jednym z *Czarnych malowideł* – enigmatycznym psie, na wpół zasypanym przez ruchome piaski, który pojawia się niemal we wszystkich filmach o Goi, nigdy jednak nie zostaje poddany jednoznacznej interpretacji.

Obserwator w oknie powozu.

Volavérunt

Przykładem interesującego włączenia postaci Goi do filmu historycznego jest nakręcony w 1999 roku *Volavérunt* Bigas Luny, gdzie w wielowątkowej, subiektywnej narracji powraca legenda o otruciu księżnej Alba i jej związkach ze słynnymi portretami nagiej i ubranej mai. Reżyser wyraźnie przeciwstawia postać artysty wystrojonym fircykom, ślepo podążającym za trendami mody francuskiej. Filmowy malarz patrzy wielkimi, zdziwionymi oczami Jorge Perugorrii na obyczaje arystokracji i uczestnicząc w dworskich rozrywkach pozostaje jednocześnie kimś z zewnątrz, uważnym obserwatorem, Hiszpanem, Aragończykiem ze wsi pod Saragossą. Gdy w pierwszej scenie sznur karet przecina pejzaż Andaluzji, przy oknach widzimy dwie męskie sylwetki. Zniewieściały dandys przykłada do ust chusteczkę, by nie zakrztusić się pyłem południowych dróg. Tymczasem Goya wygląda na zewnątrz, zdając się dotykać uważnym, ciekawym spojrzeniem każdej zmarszczki pejzażu, każdego odcienia koloru. Przypatruje się pochylonym sylwetkom chłopów mijających karawanę, a może w pamięci już je maluje. Jednak przed bystrym spojrzeniem Goi zamykają się tu niejedne drzwi, broniąc dostępu do dworskich sekretów. Choć artysta jest świadkiem śmierci księżnej i usiłuje rozwikłać

⁴⁵ Por. rozdział pierwszy, s. 41.

jej zagadkę, ostatecznie jego wersja zdarzeń okazuje się być tylko jedną z wielu, a narracja rozszczepia się jak w *Rashomonie* (1950) Akiry Kurosawy.

Bigas Luna bardzo plastycznie przedstawia romans Cayetany z artystą, chociaż to zaledwie jeden z wątków filmu. Goya staje się kochankiem księżnej, jednak aż do samego końca jest także jej przyjacielem. Relacja ta wydaje się tu dość rozsądnie wyważona. Choć w oczach Goi tli się nieme uwielbienie, gdy patrzy na Cayetanę, miłość ta pozbawiona zostaje, często nadawanego jej w biografjach, posmaku wyniszczającej obsesji. Zamiast w nienawiść, przekształca się w bezinteresowne oddanie, jakiego najpiękniejszym przykładem jest niezwykła scena, w której Goya maluje twarz ukochanej, o czym będzie jeszcze mowa szerzej w rozdziale ósmym.

„Lubię dotykać Twojej głowy, jest tajemnicza. O czym myślisz, Franchó?” – pyta artystę księżna w swojej andaluzyjskiej alkwie. To samo pytanie zadaje artyście Godoy, obserwując jak Goya z niedowierzaniem patrzy na zrabowane przez Księcia Pokoju klejnoty zmarłej, czy też zamordowanej Cayetany. Pytanie to powtarzać się też będzie głuchym echem w zakończeniu filmu, pozostając na zawsze bez odpowiedzi.

Młodzieniec w peruce i starzec o dwóch laskach.

Goya

Zgarbiony staruszek z długą, białą brodą wyłania się ze skłębionej czerni tła. Idzie przed siebie, opierając się na dwóch laskach. To jeden z rysunków pochodzących z ostatnich lat życia artysty. Szkic podpisany *Aún aprendo* (*Wciąż się uczę*, 1824–1828) interpretowany jest jako metafora samego Goi, który jeszcze w podeszłym wieku z powodzeniem odkrywał nowe techniki i tematy dla swojej twórczości⁴⁶, Julián Gállego Serrano nazywa rysunek wręcz „ostatnim autoportretem Goi”⁴⁷. Film Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*), powstały w tym samym roku, co *Volavérunt*, przedstawia starego Goyę na emigracji we Francji, w sposób, który kojarzy się mocno z tym symbolicznym autoportretem.

Będący u schyłku życia malarz, spędzając starość we Francji, nieustannie powraca pamięcią do minionych zdarzeń, nieżyjących ludzi, odległych miast i przebrzmiałych melodii. Porządki czasowe mieszają się ze sobą. Przez ściany domu przenikają sylwetki

⁴⁶ Por. np. R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas...*, s. 33.

⁴⁷ J. Gállego Serrano: *En torno a Goya*. Zaragoza 1978, s. 27.

młodego i starego Goi, którzy podejmują ze sobą dialog. Wspomnienia splatają się z oniryczną wizją, postacie realne z bohaterami obrazów.

Jak mówi reżyser, „wybór ten jest nieprzypadkowy, gdyż to, co najbardziej mnie interesowało to towarzyszyć Goi podczas jego ostatnich dni w Bordeaux, kiedy jego pamięć słabnie i prześladuje go cień śmierci; towarzyszyć Goi, który chroni się we wspomnienia i rozmyśla nad swoim życiem i dziełem. [...] Nie chciałem robić ani filmu historycznego, ani katalogu dzieł, ani tym bardziej analizy psychologicznej osobowości, choć to wszystko po trochu jest obecne w moim filmie. Jednym z tych wolnych wyborów było zredukowanie życia osobistego Goi do trzech kobiet: jego kochanki Leokadii Zorilli, córki Rosarity i księżnej Alba”⁴⁸.

Goya błądzi w korytarzach pamięci, a widmo utraconej miłości pod postacią Cayetany spowitej czarną mantylą, pojawia się w nich niczym wizualny lejtmotyw, wpisując się w podtrzymaną przez Saurę romantyczną wersję goyowskiej legendy. Reżyser, pytany o to mówi: „Podoba mi się myśl, że wspomnienie [księżnej] towarzyszyło Goi przez całe życie”⁴⁹. „Niezależnie od tego, co twierdzą badacze, wydaje mi się, że był [on] bardzo mocno zafascynowany tą kobietą i że miał ich wiele w swoim życiu. [...] Myślę, że coś w tym było. A nawet jeśli nie... Film jest tylko osobistym esejem o artyście”⁵⁰.

Osobisty wymiar *Goi* Saury podkreślają też krytycy. Jean-Paul Aubert na przykład nazywa film „portretem wyobrażonym” (*portrait imaginaire*), oscylującym pomiędzy mitem, historią a subiektywną wizją reżysera⁵¹. Nancy Berthier pisze, że Saura daje

⁴⁸ C. Saura: *Goya en Burdeos: guión original de la película dirigida por Carlos Saura*. Prólogo e ilustraciones de C. Saura. Barcelona 2002, s. 8–9. Ojcostwo małej Rosarity, o którym napomyka tu reżyser, w rzeczywistości jest rzeczą dyskusyjną – por. J. M. Cruz Valdovinos: *La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones*. W: *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Eds. I. García de la Rasilla, F. Calvo Serraller. Madrid 1987, s. 146.

⁴⁹ C. Saura: *Prólogo*. W: *Goya en Burdeos...*, s. 10.

⁵⁰ Por. C. Saura: *Entrevista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 249.

⁵¹ J.-P. Aubert: „*Goya en Burdeos*”: un <*portrait imaginaire*>. W: *De Goya à Saura...*, s. 163.

wyraz nie tylko własnej fascynacji Goyą, ale też przefiltrowuje swoje postrzeganie malarza poprzez spojrzenie brata, Antonio Saury⁵², któremu zadedykowany został film⁵³. Mónica Barrientos Bueno podkreśla natomiast, że *Goya* łączy osobiste podejście reżysera z przetransponowaniem na kinowy ekran hiszpańskiego dziedzictwa kulturowego⁵⁴.

Opowieść Saury bazuje przede wszystkim na pracy Jacquesa Fauqué i Ramóna Villanueva Etcheverría poświęconej życiu malarza na emigracji we Francji⁵⁵. Choć w niektórych miejscach reżyser opiera się bardziej na legendzie niż na faktach, trzeba przyznać, że dzięki zręcznemu manewrowaniu narracją dość trudno postawić mu ostry zarzut historycznej nieścisłości – film poprowadzony jest bowiem z punktu widzenia głównego bohatera. Narrator subiektywny więc, to w tym wypadku stary mężczyzna, do którego powracają wspomnienia z młodości, nakładając się na lęki i wyobrażenia. W tym świetle romantyczna wizja nabiera nowych znaczeń, gdyż nie jest przedstawiona jako obiektywna prawda, lecz w dużej mierze zostaje wykreowana przez filmowego Goyę. Przedstawia on swoją wersję wydarzeń – choćby otrucia księżnej Alba, które, jak wspominałam w rozdziale pierwszym, badacze nazywają mitem. Opowiada również malarz plotki z życia dworu – na przykład o Godoyu, otwierającym sobie drzwi do kariery politycznej przez podboje w alkowie królowej – plotki, w które on sam wierzy i które z lubością wykorzystywało od zawsze kino. Tym razem swoistym alibi w związku z powtarzaniem tychże plotek na ekranie, staje się dla reżysera w jakimś sensie fakt, że wkłada je w usta bohatera, który, co więcej, snuje swoje opowieści głównie dla młodziutkiej Rosarity (Dafne Fernández). Hiszpańskiemu widzowi momentami wydawać się one mogą nieco uproszczone i zbyt mocno objaśniające. Saura na padające często zarzuty przesadnej dydaktyczności filmu odpowiada jednak, że opowiadanie dziewczynce to coś zupełnie innego niż opowiadanie dorosłemu, a zabieg ten pozwolił na

⁵² Na temat Antonio Saury zob. rozdział trzeci, s. 73.

⁵³ Zob. N. Berthier: *Carlos Saura o el arte de heredar*. W: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Bajo la dirección de P. Feenstra y H. Hermans. Amsterdam–New York 2008, s. 121–122.

⁵⁴ M. Barrientos Bueno: *Goya en Burdeos, el arte como espejo deformante de la vida*. W: *Francisco Rabal en el recuerdo*. Sevilla 2002, s. 73.

⁵⁵ Zob. J. Fauqué, R. Villanueva Etcheverría: *Goya y Burdeos. 1824–1828*. Zaragoza 1982. Zob. także C. Saura: *Prólogo*. W: *Goya en Burdeos...*, s. 7.

dające się dość łatwo usprawiedliwić dopowiedzenie pewnych kwestii związanych z Goyą, często nieznanych poza granicami Hiszpanii⁵⁶. Niezależnie jednak od tego typu wyjaśnień trzeba przyznać, że legendarny romans z Cayetaną, czy mit Goi toreadora, zostają tu przedstawione w sposób na tyle sugestywny, że nawet biorąc pod uwagę subiektywną narrację, odbiorca może wpaść w pułapkę opowieści i wyjść z kina przekonany na przykład o tym, że artysta zapowiadał się na dobrego *torero* i miał w tym względzie spore doświadczenie.

Goya odsłania tu wiele twarzy. Oczywiście najmocniej zaakcentowany jest podział na artystę z czasów młodości (w tej roli José Coronado) i tego z okresu schyłku życia na emigracji (Francisco Rabal). Oprócz tego zasadniczego rozróżnienia występuje tutaj wiele półcieni. Tytułowy Goya w Bordeaux (tak brzmi w tłumaczeniu oryginalna nazwa filmu) jest artystą wciąż aktywnym – widzimy jak tworzy serię grafik *Toros de Burdeos* (*Byki z Bordeaux*, 1825) i jak szkicuje w swojej pracowni; nieprzypadkiem szaleńcem, błędzącym w nocnej koszuli po ulicach miasta za widmem utraconej miłości; zdeterminowanym starcem, który podczas kąpieli wali pięścią w brzeg wanny i krzyczy „Nie zamierzam umierać! Będę żył co najmniej dziewięćdziesiąt dziewięć lat, jak Tycjan!”. W przeciwieństwie do swych ekranowych poprzedników nie jest religijny – odmawia wizyty księdza podczas choroby, a w czasie lektury o cudzie św. Antoniego wyobraża sobie całą historię w przerysowanej konwencji kina grozy, z duchownym zlecającym mu wykonanie fresków w roli świętego. Czasem bywa porywczy i gwałtowny, ze złości tłucze filiżankę z walerianą, krzyczy, że nie pozwoli sobą rządzić. Ale zaraz potem z ojcowską cierpliwością tłumaczy Rosaricie tajniki sztuki, patrzy z czułością i miłością na Leokadię (Eulalia Ramón). Potrafi być ciepły i serdeczny dla przyjaciół. Mimo dumy z własnych osiągnięć, ma w sobie sporą dozę humoru i autoironii. Duma ta, podkreślana niemal zawsze przez filmowców i przebijająca także przez korespondencję Goi⁵⁷, równoważona jest jednak przez dystans starości („Moją sztukę znali wszyscy – mówi malarz do małej Rosarity, dodając po chwili z uśmiechem – No dobrze, prawie wszyscy...”).

Dystans ten ujawnia się też w następującym monologu młodego Goi, przerywanym nieustannie komentarzami Goi z Bordeaux – „Czasem musiałem kłamać, mówić tak, kiedy należało powiedzieć nie. Musiałem malować osoby, które nie zasłużyły na-

⁵⁶ Por. C. Saura: *Entervista...*, s. 246.

⁵⁷ Zob. np. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 225.

wet na jeden ruch mojego pędzla. Ale wówczas nie mogłem wybierać. Malowałem też mężczyzn i kobiety, które podziwiałem. Na moje usprawiedliwienie muszę powiedzieć, że dużo mnie kosztowało dojście tam, gdzie doszedłem – mnóstwo poświęceń i nieprzyjemności, pokonywania wrogości i zawiści kolegów, znoszenia krytyki, unikania zagrożeń ze strony inkwizycji. Nie było łatwo dojść tam, gdzie doszedłem. Ja, nadworny malarz i dyrektor Akademii Sztuk Pięknych. Ale jeśli z czegoś mam satysfakcję, to z tego, że nigdy nie szedłem na ustępstwa. No dobrze, niektóre drobne ustępstwa, ludzkie słabości. Naprawdę, nie było łatwo przeżyć na tym dworze marionetek”.

Nie bez powodu odnajdujemy w filmie wyraziste plastyczne odwołania do Velázqueza i Rembrandta. Moment, w którym z *Geslachte os* (*Ćwierć wołu*, 1655) wynurza się twarz Goi, to piękny symbol narodzin nowego mistrza z rembrandtowskiej tradycji. Sam Goya podziwiając *Las Meninas* (1656) Velázqueza, do których nawiązał później malując *La familia de Carlos IV* (*Rodzina Karola IV*, 1800–1801) mówi: „Właśnie tak chciałem malować. Obrazy, które wydawały się być nieskończone [...], pozbawione miejsca i czasu. Dalekie od namacalnej rzeczywistości, kreujące własną, stworzoną przez malarza, lustro deformujące życie. Magiczną rzeczywistość, gdzie wszystko jest możliwe [...]. Mam trzech mistrzów: Velázqueza, Rembrandta i naturę.” Z czasem jednak zmienia nieco to wyznanie, zastępując „naturę” „wyobraźnią”⁵⁸. Wkładając te słowa w usta swojego bohatera reżyser podaje niejako definicję sztuki Goi i przemian, jakie w niej zachodziły.

Ciągle metamorfozy przechodzi też wizerunek głównego bohatera. Wspomnienia z okresu młodości pokazują Goyę w peruce, z mocno upudrowaną twarzą. Dworska sztywność rozbita jednak zostaje w kolejnej retrospekcji napadem szaleństwa, podczas którego postacie z *Czarnych malowideł* schodzą ze ścian Quinta del Sordo i osaczają artystę, uosabiając wszystkie jego koszmary i lęki. Dźwięki menueta mieszają się wówczas z odgłosami burzy, z dysharmonią i ciężkimi tonami zwiastującymi nadchodzące zagrożenie.

Dwuznacznie przedstawiona jest również głuchota Goi. Z jednej strony pozwala mu słyszeć wewnętrzne głosy i niesie niebezpieczeństwo zamknięcia się we własnym świecie. Z drugiej jednak, swobodnie czyta z ust innych osób i bez większych problemów porozumiewa się z otoczeniem. Saura pokazuje rozpaczliwą wizję izolacji, jaka

⁵⁸ Szerzej na ten temat zob. C. Saura: *Interviews*. Edited by L. M. Willem. Jackson 2003, s. 157.

dopada Goyę po przebytej w Andaluzji ciężkiej chorobie (niezdefiniowanej i w tym filmie), kiedy mówi załamany „nigdy więcej nie usłyszeć szelestu wody, śmiechu dzieci, głosów kobiet...”. Zza kadru wtóruje mu wówczas głos starego Goi „nigdy więcej nie usłyszeć śpiewu ptaków, szumu wiatru, grzmotu letniej burzy...” – i choć jest to wizja równie dramatyczna, co pierwsza, wypowiedziana zostaje już z pewnego dystansu wobec zaznanego cierpienia i wobec samego siebie, naznaczona zostaje spokojem i pogodzeniem. Chociaż Goya stwierdza, że po chorobie „głuchota odseparowała go od świata i stał się zgorzkniałym samotnikiem”, nie przeszkadza mu ona wcale prowadzić zmysłowych gier i wyrafinowanych dialogów z Cayetaną, spędzać miłego czasu z przyjaciółmi, których ma także na emigracji, czy cieszyć się prostymi radościami życia – tańcem, smakiem wina, żartobliwym wierszem.

Artysta w objęciach nocy.

Un perro llamado dolor

Najnowszym filmem, w którym pojawia się postać Goi – nie licząc *Sangre de mayo* (Krew majowa, 2008), gdzie na ekranie widzimy jedynie dłoń artysty – jest zrealizowana w 2001 roku niezwykła animacja Luisa Eduardo Aute, zatytułowana *Un perro llamado dolor* (Pies nazywany bólem). Podtytuł *El artista y su modelo* (Artysta i jego model) dopełniony zostaje wyjaśnieniem, iż film jest „anarchistyczną fantazją wywodzącą się z dzieła i z biografii portretowanych artystów”. Już w tym krótkim wstępie kryje się ciekawa dwuznaczność. W oryginale mowa bowiem o artystach *re-tratados*, a więc zarówno „portretowanych”, jak i – w dosłownym tłumaczeniu zapisu z myślnikiem – ponownie omawianych. Goya i inni malarze (i malarki) przedstawieni w filmie⁵⁹ są jednocześnie portretowani i portretujący. Widzimy ich z modelkami, ale też oni sami stają się modelami dla twórców animacji.

We wszystkich portretach nakreślonych charakterystyczną czarną kreską Luisa Eduardo Aute twórczość artystów stapia się z biografią w nierozzerwalną całość. Część

⁵⁹ Bohaterami pozostałych części filmu są kolejno: Marcel Duchamp, Frida Kahlo, Julio Romero del Torres, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, Salvador Dali i Diego Velázquez.

poświęcona Goi, zatytułowana *Haberlas, haylas*⁶⁰, kojarzy się ze światem *Kaprysów*, „światem nocy” – jak pięknie i trafnie określił go Valeriano Bozal⁶¹. Poetycka historia o malarzu i jego modelce spowita jest gęstym mrokiem, głęboką czernią Goyowskiej akwaforty. W zimną, samotną noc, rozświetloną tylko bladym księżycem i metaforyczną żarówką, w jałowym, martwym pejzażu dokonuje się dramat artysty, w którego twórczość wkracza okrutna historia, naznaczając ostrzami bagnetów ramy obrazu. W dwudziestominutowej opowieści o Goi udaje się reżyserowi pokazać w interesującej formie wiele ważnych elementów życia i twórczości malarza, unikając jednocześnie przeładowania zbyt dużą ilością faktów.

Artyście odosobnionemu w Quinta del Sordo towarzyszą postacie z obrazów i grafik. Motywy z poszczególnych płócien zlewają się ze sobą, metaforycznie oddając charakter późnych dzieł mistrza, a także z wyczuciem portretując niepokoje, nękające go pod koniec życia. Brak tu dworskich sukcesów, arystokratycznych romansów i sielankowych zabaw z łąki San Isidro, których barwnemu urokowi nie umiał się oprzeć żaden inny filmowy biograf Goi. *Pies nazywany bólem* pokazuje artystę dojrzałego, przygarbionego lekko pod wpływem lat, z twarzą poorly zmarszczkami. Aute nie wspomina o chorobie i związanej z nią zmianie stylistyki, która zwykle fascynuje reżyserów. Akcentuje natomiast inny goyowski dysonans – piękno i okrucieństwo, które stykają się ze sobą w twórczości malarza z Fuendetodos. Przemijające i kruche piękno reprezentuje naga *maja* – schodząca z płótna kochanka i towarzysza, zjawiająca się jak duch po północy, a może będąca tylko snem, marzeniem, iluzją. Miłość rozwija się w cieniu wojny, lęku i zabobonu, w cieniu Ferdynanda VII i Napoleona, w cieniu bagnetów plutonu. *Maja* i Goya, przewiązani płótnem, walczą paletą i pędzlem z czarownicą na miotle, uosabiającą ciemne karty hiszpańskiej historii, ale też trudny czas w życiu samego malarza. Ciekawe, że motyw walki za pomocą atrybutów przynależnych sztuce pojawia się tu nie po raz pierwszy. Jannine Baticle pisze w swojej pracy o artyście „uzbrojonym w pędzel”⁶², a stary Goya w filmie Carlosa Saury mówi małej Rosaricie:

⁶⁰ Tytuł ten, trudny do oddania w języku polskim, nawiązuje do galicyjskiego powiedzenia *No creo en las meigas, pero haberlas haylas*, według którego czarownice w jakimś sensie istnieją, choć nikt w to nie wierzy.

⁶¹ V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, s. 168.

⁶² J. Baticle: *Goya...*, s. 246.

„Nigdy nie miałem odwagi stanąć do pojedynku z bronią. Pojedynkowałem się na pędzle”.

Postać Goi, odkrywającego aż do śmierci nowe drogi dla swej twórczości, towarzyszy całej historii hiszpańskiego kina i telewizji. Czasem jest centralną osobą dramatu, kiedy indziej zaś tylko jednym z bohaterów wielowątkowej opowieści, świadkiem obyczajów epoki i burzliwych wydarzeń na arenie politycznej lub dekoracyjnym ornamentem, dopełniającym barwny obraz Hiszpanii przełomu wieków. Analiza kolejnych filmów, w których pojawia się postać Goi, dostarcza ciekawej refleksji na temat zmian zachodzących w postrzeganiu aragońskiego artysty. Zmiany te uwydatnią także następne dwa rozdziały, pokazujące jak już nie biografię, lecz dzieło Goi wykorzystywano w różnych kontekstach i konwencjach. Rysunek przedstawiający „wciąż uczącego się” starca w jakiejś mierze mógłby też stać się mottem hiszpańskich filmowców, wciąż na nowo uczących się odczytywać twórczość mistrza i odkrywających kolejne drogi jej interpretacji.

Rozdział V

No se puede mirar.

Oblicza wojny i zakręty historii

Przeszłość jest niezniszczalna. Wcześniej czy później zdarzenia powracają. I jednym z tych powracających zdarzeń jest zamiar zniszczenia przeszłości.

Jorge Luis Borges¹

Od krwi do smugi światła, od *Okropności wojny* do *Tanga*

– Chłopak miał trzynaście, czy czternaście lat. Ci brutale skoczyli na niego i pobili go kolbami karabinów, skopali. – Zabili go? – Tak, zmarł – mówi Mario, główny bohater i reżyser tanecznego spektaklu w filmie Carlosa Saury *Tango* (1998). O chłopcu nie dowiemy się już nic więcej. Nikt nie wypowie jego imienia, nie określi czasu ani miejsca śmierci. Tych kilka zdań, wyrwanych niby mimochodem z kontekstu rozmowy, stanowi znamienne wprowadzenie do pokazania w filmie rycin z cyklu *Okropności wojny*. Grafiki te, obok słynnego płótna *Rozstrzelanie powstańców madryckich* należą do grupy dzieł Goi, które filmom poświęconym wojnie dostarczały inspiracji najczęściej. Jak się jednak przekonamy, inspiracje te wykorzystywane są nieraz w skrajnie odmienny sposób. Inna tu będzie zarówno wymowa, jak i estetyczna warstwa filmowego przekazu – od realistycznego odtworzenia okrucieństwa i lejącej się krwi w *Okropnościach wojny* Mario Camusa do skąpanego w barwnym świetle tanecznego spektaklu, jaki oglądamy w *Tangu* Carlosa Saury.

Cykl *Okropności* z lat 1810–1815 nosi podtytuł *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos* (*Fatalne skutki krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii. I inne dosadne kaprysy*) i brak w nim heroicznych zwycięstw, ważnych bitew. W bliskich planach artysta pokazuje wojnę

¹ Por. w oryginale: J.L. Borges: *Nueva antología personal*. Barcelona 1980, s. 230: „El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado”.

srowadzoną do krwawej jatki, do rozstrzeliwania, linczów, egzekucji garotą, wieszania, tortur, skutków głodu i chorób, bezczeszczenia zwłok. Równocześnie naturalizm przełamany jest dramaturgią światłocienia, graficzną ekspresją czerni i bieli². Tło rycin zostaje zredukowane do najprostszych elementów. Całą swoją uwagę poświęca artysta postaciom ludzkim, choć nie bez powodu Valeriano Bozal nazywa cykl „manifestem odczłowieczenia”³. Równocześnie trzeba podkreślić, że nawet te ryciny, które wiążą się z konkretnymi wydarzeniami przemawiają do widza donośnym głosem zwycięskiej i silnej metafory⁴, stają się obrazem wojny w ogóle, wykraczającym poza swój czas i miejsce⁵.

W przypadku filmu Mario Camusa już sam tytuł odnosi się bezpośrednio do graficznego cyklu Goi. Jak już pisałam w poprzednim rozdziale, artysta pojawia się na samym początku opowieści i co jakiś czas widzimy go na ulicach Madrytu jako świadka burzliwej historii, przetaczającej się przez stolicę i całą Hiszpanię. Sztuka Goi staje się dla Camusa sposobem na zrekonstruowanie realiów opowiadanej historii, mamy więc do czynienia z najbardziej podstawowym typem plastycznych inspiracji w kinie⁶.

² Zob. V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, s. 231–257. Por. J. Baticle: *Goya*. Traducción castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, s. 240–241.

³ V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 115.

⁴ Por. J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Warszawa 2001, s. 593–594. Na temat innowacyjnego charakteru cyklu w zestawieniu z innymi grafikami wojennymi zob.: I. Aguilar, N. Camacho, E. Huertas: *Dos visiones de un conflicto: “Los desastres de la guerra” y otras estampas de la guerra de independencia*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 209–226; J. Carrete Parrondo: *Estampas del Dos de Mayo de 1808 en Madrid. Entre la historia y la propaganda*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 159–170; I. Kossowska: *Goya czy Grottger. Dwa cykle o wojnie*. „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki” 1998, t. 46, z. 4, s. 65–88.

⁵ Uniwersalność przekazu rycin poświadcza częste odbieranie ich poprzez pryzmat późniejszych wojen – Sarajewa, wojny domowej w Hiszpanii czy drugiej wojny światowej – zob.: E. Casanova: *Pintar hasta perder la cabeza*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 140; V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 117.

⁶ Zob. Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995, s. 30.

Szczególnie dobitnie pokazuje to sekwencja, w której filmową rzeczywistość stolicy zastępują zmontowane na dźwięku grafiki, stające się swoistym przedłużeniem scenografii i komentarzem do rozwoju wydarzeń. Na rzeczywistość, widzianą oczami idącego ulicą Goi, nakładają się ryciny przedstawiające epidemię w Madrycie: *Sanos y enfermos* (Zdrowi i chorzy), *Al cementerio* (Na cmentarz), *Muertos recogidos* (Żniwo śmierci), *Carretadas al cementario* (Ładunek dla cmentarza), *Gracias a la almorta* (Dzięki prosu), *¡Madre infeliz!* (Nieszczęsna matka!), *Lo peor es pedir* (Najgorsze to żebrać), *No hay quien da voces* (Nie można do nich wołać), *¡También éstos!* (Ci także) *¡Cruel lástima!* (Okrutna litość), *¿De que sirve una taza?* (Do czego służy filiżanka?), *No hay quien los socorra* (Nie ma kogo wzywać na ratunek), *No llegan a tiempo* (Nie przyszły na czas). Cykl Goi przywołany zostaje zresztą już w czołówce, wprowadzając widza w klimat okrutnych francusko-hiszpańskich zmagają. Widzimy tu kolejno grafiki: *¡Grande hazaña!* *¡Con muertos!* (Wielki wyczyn! Z trupami!), *¿Qué hay qué hacer mas?* (Co można zrobić więcej?), *¿Por qué?* (Dlaczego?), *Lo mismo* (To samo), *No quieren* (Nie chcą), *Ya no hay tiempo* (Już nie ma czasu), *Yo lo vi* (Ja to widziałem), *Nieszczęsna matka!*, *Najgorsze to żebrać*, *No hay quien los socorra* (Nie ma kogo wzywać na ratunek), *Si son de otro linage* (Jeśli są z innej gliny), *Ładunek dla cmentarza*, *Esto es peor* (To jest gorsze). Ryciny pojawiają się także jako ponure tło napisów końcowych. Oglądamy wówczas: *Con razón o sin ella* (Słusznie lub niesłusznie), *Extraña devoción* (Dziwna pobożność), *Amarga presencia* (Gorzka obecność), *Zdrowi i chorzy*, *¿Qué alboroto es éste?* (Co to za wrzawa?), *Ni por ésas* (Za nic w świecie), *Lo mismo en otras partes* (Wszędzie to samo), *Y no hay remedio* (I nie ma rady), *Y son fieras* (I są jak dzikie bestie), *¡Fuerte cosa es!* (Twarda sztuka!), *Lo merecía* (Zasłużył na to), *Populacho* (Motłoch), *No se puede mirar* (Nie można na to patrzeć), *Para eso habeis nacido* (Po to się narodziłeś), *Tampoco* (Tego też nie).

Nawiązania do wielu rycin z cyklu odnaleźć można również w samej tkance filmu. Wszystkie wplecione są w fabułę na zasadzie realistycznie przetworzonego cytatu. We fragmentach, zainscenizowanych według Goi, rozpoznajemy przetransponowane na język filmu charakterystyczne układy kompozycyjne i motywy tematyczne. Okrucieństwo wzięte w pewien cudzysłów czarnobiałej grafiki tutaj zostaje sprowadzone do nierozproszonego niczym naturalizmu. To, co u Goi było niedopowiedziane, otwarte na interpretację, reżyser w pełni dookreśla – i odnosi się to nie tylko do pejzażu czy wizerunków postaci, ale i do wymowy poszczególnych scen. Przemoc pokazana przez Goyę budzi grozę i przerażenie, w filmie Camusa zamieniają się one w odczucie wstrętu.

Znamienna jest pod tym względem zwłaszcza scena przywołująca rycinę *Wielki wy czyn! Z trupami!*, przedstawiającą poćwiartowane ciała mężczyzn powieszane na pokręcanym drzewie. W filmie drzewo rośnie przy drodze. Drogą przejeżdża powóz. Woźnica zatrzymuje konie. Zasłona w oknie odsuwa się. Widzimy wyglądającą na zewnątrz damę. Odwraca wykrzywioną wstrętem twarz, zasłania oczy. W przeciwużęciu oglądamy powód jej reakcji – zakrwawione, ludzkie szczątki. Tak jak dama w powozie, mamy ochotę odwrócić wzrok. Z pewną ulgą przechodzimy do następnej, już bezkrwawej sceny, w której żona generała Hugo znajduje się w bogatym wnętrzu pałacu, z dala od tego, co dzieje się wzdłuż hiszpańskich dróg. Znaczenie grafiki gubi się tu w ogólnym obrzydzeniu. Z ironicznego tytułu i porażającego ładunku ślepego okrucieństwa, wyrażonego w czarnych liniach akwaforty, pozostaje naturalistyczny widok ludzkiego mięsa, zakrzepłej krwi. Gorzka refleksja nad bestialstwem człowieka – przeradza się we wstrętą ilustrację wojny, dotyczącą tylko filmowego „tu i teraz”, nie zawierającą w sobie żadnych ponadczasowych odniesień.

Film Camusa wydaje się być momentami paradoksalnie bliższy w wymowie wczesnemu obrazowi Goi przedstawiającemu Hannibala w Alpach⁷ niż późniejszym pracom o tematyce wojennej. Wizerunek Hannibala nie pojawia się rzecz jasna w filmowych *Okropnościach wojny*, jednak klimat wielu scen może przywołać na myśl to stosunkowo mało znane, włoskie płótno Goi. Kartagiński wódz, kroczący w triumfalnym pochodzie przez Hiszpanię i Alpy w kierunku Italii pod koniec trzeciego wieku przed Chr., skąpany jest w jasnym świetle, otoczony opiekuńczymi skrzydłami. Zbroja lśni nieskazitelnym blaskiem, odcinając się od szlachetnej czerwieni płaszcza. Z chmur stacza się złoty rydwan z bóstwem, trzymającym w dłoniach wieniec zwycięstwa. Wojna toczy się gdzie indziej. Gdzie indziej krew wsiąka w ziemię. Gdzie indziej twarze żołnierzy wykrzywia ból. Tu jest miejsce tylko na szlachetność i wzniosłość. Żaden krzyk nie mąci spokojnej bieli anielskich piór.

⁷ Obraz ten, namalowany na konkurs Akademii w Parmie podczas pobytu Goi w Italii w 1771 roku, znany jest pod dwoma tytułami: *Aníbal, vencedor, cruzando los Alpes* (Hannibal zwycięzca przekraczający Alpy) lub *Aníbal, vencedor, que por primera vez miró a Italia desde los Alpes* (Hannibal zwycięzca po raz pierwszy spoglądający z Alp w kierunku Italii) i obecnie znajduje się w asturyjskiej Fundación Selgas-Fagalde w Cudillero.

Naturalizm w inscenizacji poszczególnych grafik Goi łączy więc Camus ze swoistą estetyzacją wojny. O ile sama przemoc ukazywana jest tu zwykle z całą dosłownością, o tyle to, co otacza sceny bezpośrednio inspirowane Goyą, wypełnia często patos, tak obcy mistrzowi z Fuendetodos. Manewry przed bitwą, armie maszerujące przez hiszpańskie pustkowia, wizerunki wodzów zostają wyraźnie uwzniośnione. Konie niosą jeźdźców w zwolnionym tempie filmowej taśmy, gestom bohaterów towarzyszy podniosła muzyka. Mimo tak ewidentnych odwołań do Goi, w wielu fragmentach filmu wojna pokazywana jest raczej w manierze popularnych filmów historycznych, gubiąc wymowę prac wielkiego artysty. Wojenna zawierucha nader często sprowadza się tu do dalekich planów pól bitew i politycznych rozgrywek w lśniących bogactwem salonach. Detal, koszmar bólu, dramat, który Goya portretował w zbliżeniach, pojawia się tutaj raczej w postaci cytatu. Wymowa przywołanych na ekranie rycin też ociera się zresztą o patos – niemy krzyk, którym emanują grafiki, przy podniosłej muzyce Antóna Garcíi Abrila brzmi już zupełnie inaczej.

Równocześnie udało się reżyserowi zachować nieco tak charakterystycznej dla cyklu Goi bezstronności⁸. Mimo iż najszlachetniejsi okazują się w filmie Hiszpanie i historia pokazana jest ewidentnie z hiszpańskiego punktu widzenia, nie ma tu czarno-białego podziału ról na dobrych Hiszpanów i złych najeźdźców. Wymownie ukazuje to zwłaszcza scena w pracowni artysty, gdzie prezentuje on Juanowi Martínowi Díaz „El Empecinado”⁹ (Sancho Gracia), ryciny z *Okrucieństw wojny*. Juan Martín patrzy na *Así sucedió* (*Tak się stało*), *Za nic w świecie*, *Estragos de la guerra* (*Spustoszenia wojenne*), *Nie chcą*, *Tego też nie*, *Ślusznie lub niesłusznie* i mówi: „Ale to zrobili Francuzi”. Goya pokazuje mu wówczas ludzkie szczątki zawieszane na drzewie w *Wielki wyczyn! Z trupami* i stwierdza: „A to Hiszpanie”.

Także w sekwencji powstania w Madrycie widzimy okrucieństwo z obydwu stron konfliktu. Mimo że historyczna racja jest po stronie Hiszpanów, którzy walczą z najeźdźcą, dopuszczają się oni tak samo krwawych, barbarzyńskich czynów, jak Francuzi.

⁸ Obnażenie okrucieństwa po obydwu stronach barykady uznawane jest za jeden z najbardziej charakterystycznych rysów Goyowskiego cyklu – zob. np.: J. F. Fuentes: *Los afrancesados*. W: *Madrid 1808...*, s. 129; N. Glendinning: *Goya y sus criticos*. Madrid 1982, s. 133.

⁹ Juan Martín Díaz „El Empecinado” namalowany został przez Goyę w 1809 roku. Portret znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych.

Szczególnie mocno widać to w scenach inscenizujących ryciny *Motłoch* i *Zasłużył na to*, porażających wściekłym, ślepym okrucieństwem rozjuszonego ludu. Towarzysze „El Empcecinado”, patrząc ze wzgórza na wojenny pejzaż, dość długo zastanawiają się, jakie oddziały maszerują doliną – żołnierze wszystkich armii wyglądają podobnie.

Ryciny Goi towarzyszą tu zwykle konkretnym wydarzeniom. Czasem pojawiają się w pracowni artysty, jako swoisty komentarz do tego, co zdarzyło się właśnie poza jej murami. I tak na przykład po oblężeniu Saragossy oglądamy gotową już grafikę *¡Que valor! (Co za odwaga!)*, inspirowaną odwagą młodej Aragonki Agustiny, która wspięła się po trupach obrońców, by odpalić pocisk przeciw nadciągającej armii francuskiej. Oprócz wykorzystywania rycin jako ilustracji tego, co zdarzyło się poza kadrem, wielokrotnie są też one przywoływane w formie swoistej inscenizacji, która wzmocniona zostaje pojawieniem się na ekranie konkretnej pracy Goi. Widzimy więc na przykład filmowe postacie wrzucające zwłoki do dołu, po czym kadr zostaje rozjaśniony i po cięciu montażowym ukazana jest grafika *Caridad (Miłosierdzie)*, pokazująca taką właśnie scenę. Na tej samej zasadzie zabijany mnich w białym habicie zestawiony jest z ryciną *Esto es malo (To jest złe)*. Są to nawiązania najbardziej bezpośrednie, gdyż na ich źródła wskazuje sam autor filmu, cytując je na ekranie.

Oczywiście w wielu scenach grafiki Goi przywołane zostają bardziej na zasadzie inspiracji czy aluzji niż dokładnego cytatu. Obdzieranie trupów po bitwie przywodzi na myśl *Que aprovechan (Korzystają z okazji)*. Powiązani jeńcy, idący w szeregu w nieznanym sobie kierunku, kojarzą się z *No saben el camino (Nie znają drogi)*. Wisielcy i obcięte głowy zawieszane przez Francuzów na drzewie nawiązują do *Wielki wyczyn! Z trupami*.

Inspiracje Goyą nie kończą się tu jednak na tytułowym cyklu *Okropności wojny*. Niektóre sceny inspirowane są także malarstwem mistrza z Fuendetodos. Anonimowe ostrza bagnetów wycelowane w tłum powstańców na ulicach Madrytu odsyłają do *Rozstrzelania powstańców madryckich*, którego powstawanie widzimy chwilę później na sztalugach w pracowni artysty. Sekwencja wydarzeń majowych zainspirowana jest też wyraźnie obrazem *Szarża mameluków*. Sporo scen nawiązuje do płócien Goi tylko na zasadzie związków tematycznych. Motyw napadu na powóz może kojarzyć się z płótnami *El asalto al coche (Napad na powóz, 1793)* czy *El asalto de ladrones (Napad rozbójników, 1793–1794)*. Sceny z mnichami wywołują skojarzenia z serią z lat 1806–

1807, pokazującą zmagania Fray Pedro z „El Margato”¹⁰. Sekwencja szpitalna epidemii w Madrycie przywołuje *Hospital de los apestados* (Szpital zadżumionych, 1798–1812) a napad na obóz partyzantów – *Fusilamiento en un campamento militar* (Rozstrzelanie w obozie wojskowym, 1808–1812). Bardzo wyraźnie utrzymane są w duchu Goi także sceny więzienne z nieodłącznymi torturami i przemocą. Budzą skojarzenia z takimi obrazami jak *Interior de prisión* (Wnętrze więzienia, 1808–1814) czy *Interior de prisión o El crimen del Castillo II* (Wnętrze więzienia lub Zbrodnia Castillo II, 1798–1800).

Tak jak w przypadku *Okropności wojny* Camusa możemy mówić o pewnej mieszance naturalizmu z patosem, tak specyficzne połączenie realizmu z teatralną pozą odnajdujemy w serialu *Goya* José Ramón Larraza. Tu także malarz jest świadkiem wojennych okrucieństw, a sceny rozgrywające się na ulicach Madrytu w pierwszych dniach maja 1808 roku inspirowane są pracami artysty. Bardzo charakterystycznie rozegrane zostaje rozstrzelanie powstańców, upozowane pod względem kompozycji, scenografii i wyglądu postaci na słynne płótno Goi. Nie brak żadnego z rekwizytów. Kanciasty lampion rzuca żółte światło. Mężczyzna w białej koszuli zastyga na moment, jakby nie był rozstrzeliwanym powstańcem, ale modelem pozującym do obrazu, nie umierającym naprawdę, lecz powielającym gest umierania. Takie przedstawienie sceny sugeruje subiektywne spojrzenie malarza, który obserwując rozstrzeliwanych, unieruchamia ich już w swojej pamięci komponując oczyma wyobraźni mające dopiero powstać płótno. Po cięciu montażowym widzimy gotowy obraz, na którym utrwalone zostały tragiczne wydarzenia. Obraz, który stanie się ich ikoną.

Ciekawe, że i w tym filmie, tak jak w *Okropnościach wojny* Mario Camusa, mamy do czynienia ze sceną, w której okrucieństwa wojny obserwowane są z powozu, a drzewo z powieszonymi szczątkami ciał także jest tu drzewem przydrożnym. Z okna powozu patrzy jednak tym razem sam Goya i w przeciwieństwie do bohaterki filmu Camusa, nie zasłania oczu. Oprócz nawiązań do ryciny *Wielki wyczyn! Z trupami!*, pojawiają się również charakterystyczne dla cyklu motywy uchodźców w martwym, nieprzystępnym pejzażu, poprzewracane wozy, spalone wioski. Powszechnie uważa się, że podczas wojennej podróży Goi do Saragossy, powstały pierwsze ryciny cyklu *Okropności*. W ciekawy sposób sugeruje to na ekranie Larraz, wplatając w wypowiedzi napotkanych przez artystę uchodźców komentarze, które staną się później tytułami grafik. Kiedy w następnej sekwencji widzimy już gotowe ryciny w pracowni, zmontowane są one naprzemien-

¹⁰ Zob. rozdział pierwszy, s. 46.

nie ze zdjęciami pokazującymi skutki przedstawionych działań, skutki, które widział Goya z okna powozu. Nie będąc bezpośrednim świadkiem wszystkich egzekucji i masakr, obserwował to, co po nich pozostało – bezładne stosy martwych ciał i strach zakrępiły na ludzkich twarzach.

Goya z serialu Larraza jest patriotą, ale i przeciwnikiem ślepej przemocy – także tej, skierowanej przeciwko Francuzom. Czytając propagandowy tekst *Catecismo patriótico español* (*Hiszpański katechizm patriotyczny*) – w którym na pytanie „Czy grzechem jest zabijać Francuzów?” pada odpowiedź „Ależ bynajmniej, jest to wręcz wskazane, by wyzwolić ojczyznę od obelg, rozbojów i oszustw”¹¹ – malarz wykrzykuje z oburzeniem „Dziwna pobożność!”. Słowa te są jednocześnie tytułem ryciny nr 66 z cyklu *Okropności*. W ten sposób reżyser kolejny raz wplata tytuł grafiki w dialogi filmu, podobnie jak czynił to Antonio Buero Vallejo w dramacie *El sueño de la razón*¹².

Inspiracje wojennymi dziełami Goi – mniej lub bardziej dosłowne – odnaleźć możemy też w wielu filmach Carlosa Saury. Cykl *Okropności wojny* najbardziej bezpośrednio pojawia się w *Goi* i w *Tangu*. W pierwszym przypadku na podstawie grafik zbudowana została osobna sekwencja wojenna, gdzie w przeciwieństwie do filmu Camusa świat *Okropności* jest całkowicie sztuczny. W role postaci z akwafort wcielają się członkowie katalońskiego zespołu teatralnego La Fura dels Baus. Śmierć i cierpienie wyrażone zostają w scenicznym geście, na nienaturalnym tle scenografii, zbliżonym w swej pustce do scenerii z rycin. Kostium i rekwizyt nie służą realistycznej rekonstrukcji historii, lecz stają się elementami umownej inscenizacji, której celem nie jest bynajmniej przekonanie widza, jak było, czy mogło być „naprawdę”. Motywy z akwafort stapiają się w spójną sekwencję, gdzie występują zarówno pewne układy kompozycyjne odsyłające do poszczególnych rycin – *Słusznie lub nie słusznie, I nie ma rady, Duro es el paso* (*Ciężki jest ten krok*), *Enterrar y callar* (*Pogrzebać i milczeć*), *Nie znają drogi, ¡Bárbaros!* (*Barbarzyńcy*), *Wielki wyczyn! Z trupami!*, jak i przedmioty oraz tematy luźniej nawiązujące do cyklu Goi – ciemne postacie przygarbionych uchodźców na tle nisko zawieszonego horyzontu, wozy grzęznące w błocie, żołnierze z bagnietami na lufach karabinów, ranni, księża z krzyżami, szubienice, drzewa obwieszane trupami, grzebanie zwłok. W jałowym pejzażu dziewczynka szuka matki, znajduje jej ciało, za-

¹¹ Por. *Catecismo patriótico español* (1808–1814) w: G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008, s. 154.

¹² Zob. rozdział trzeci, s. 89–90.

nosząc się płaczem idzie za tymi, którzy je niosą. Jest dużo starsza niż u Goi, a kompozycja kadru nie nasuwa nam bezpośrednich skojarzeń z ryciną *Nieszczęsna matka!* Artysty prezentowanego tu spektaklu nie starają się powielać grafik, lecz przenieść je w inną przestrzeń ekspresji. Ucieczka, jaką obserwujemy na scenie, tylko przywodzi na myśl *Ja to widziałem* czy *Y esto también (I to także)*. Kompozycje, w których możemy odszukać ślady konkretnych rycin przechodzą jedna w drugą z baletową płynnością i lekkością. *Motloch* przekształca się w *Zasłużył na to*. Kolejno pojawia się układ karabinów nawiązujący do *I nie ma rady* i *Nie można na to patrzeć*, by już kilka sekund później postacie aktorów przyjęły pozy z *I są jak dzikie bestie*. Nie ma tutaj miejsca na wstręt czy obrzydzenie. Wapno do posypywania zwłok miesza się z białą śniegu i tak jak on jest tylko białym proszkiem, umownym znakiem. W elektrycznym świetle reflektorów przez ekran przetaczają się wozy pełne uchodźców, grzęzną w sztucznym błocie stopy skazańców, przemaszerowują kolejne plutony egzekucyjne, krzyki opuszczonych dzieci zwielokrotnia sceniczne echo. Bez litrów czerwonej farby udającej krew, w nieprawdziwym huku wystrzałów przetacza się przez ekran historia – ta, która wciąż powraca w maskach nowych dat i zdarzeń, mroczna i groźna jak u Goi.

Nieraz można spotkać się z opinią, że tak częsta u Saury „gra w żywy obraz” wiąże się z odejściem od dzieł Goi w stronę własnej wizji¹³. To prawda, że reżyser kładzie tu akcent na efekt oddalenia i sztuczności, co kontrastuje ze spotykanym u Goi poczuciem bliskości obrazu, który „przychodzi do nas” (*viene a nosotros*), obrazu, gdzie – jak pisze Bozal – widz jest usytuowany jakby wewnątrz, nie na zewnątrz wydarzeń¹⁴. Mimo obcej rycinom jaskrawej kolorystyki, mimo opowiedzenia scen *Okropności* językiem teatru, wydaje się, że Saura dotyka jednak bardzo mocno uniwersalnego przekazu obecnego w dziele Goi. Odmienna konwencja pomysłów formalnych, nie niszczy, lecz podkreśla to, co niespełna dwa stulecia wcześniej zawarte zostało w *Fatalnych skutkach krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii*.

Rozwiązanie jeszcze bardziej radykalne, sytuujące się wobec filmu Camusa gdzieś na drugim biegunie plastycznych nawiązań, spotykamy w *Tangu* Saury. *Okropności wojny* Goi stają się tu podstawą choreografii w jednej z części przedstawienia tanecznego. Dość znamienne jest, że Mario – reżyser spektaklu (w tej roli Miguel Ángel Sola), poddawany zostaje silnym naciskom, aby złagodzić lub wyciąć fragment oparty na gra-

¹³ Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 5–6.

¹⁴ V. Bozal: *Goya y el gusto moderno...*, s. 207, 230.

fikach Goi. *Okropności* wybrzmiewają tu bowiem w kontekście historii bardzo odległej od czasów Napoleona. Poprzez inspirowany Goyą układ taneczny Mario nawiązuje do terroru, jaki zapanował w Argentynie w latach 1976–1982, po objęciu rządów przez Najwyższą Radę Wojskową. Wyjątkowo brzmi riposta, jakiej udziela bohater cenзору, twierdzącym, że do tego, co minęło nie warto powracać – jest nią, przytaczany w motcie rozdziału, cytat z Borgesa o odwiecznie powracającym zamiarze zniszczenia przeszłości. Fragment ten z jednej strony stanowi błyskotliwe podsumowanie działań cenzorskich w fabule *Tanga*, z drugiej jednak doskonale wpisuje się i w inne historie – te z czasów Goi i te z filmów, które poprzez pryzmat dzieł mistrza ukazują przeszłość i teraźniejszość.

W sekwencji *Tanga*, w której pojawiają się reprodukcje grafik Goi, Mario mówi swoim współpracownikom, że historia niestety się powtarza, stanowi część życia i nie można jej uniknąć. *Okropności* wyświetlane są w powiększeniu na przezroczystym ekranie i oglądamy je razem z twórcami przedstawienia, ale z drugiej strony – tak, że poprzez sceny z grafik widzimy artystów i miejsce ich pracy. Przeszłość w ten sposób znów nakłada się metaforycznie na teraźniejszość. Jako pierwsze pojawiają się *Spustoszenia wojenne* z bezładną plataniną martwych ciał. Następnie widzimy postacie uciekające przed rozświetlającym horyzont blaskiem bombardowań – *Escapan entre las llamas* (*Uciekają w płomieniach*). Kolejno na ekranie w studio wyświetlone zostaje przezrocze *Será lo mismo* (*Będzie to samo*) z bezgłośnym płaczem postaci zakrywającej dłońmi twarz i dramatyzmem zwłok zabieranych z pola walki. Czwarta rycina to *Nie można na to patrzeć*, gdzie z mroku wydobył artysta grupę ściśniętych, przerażonych ludzi, na moment przed kolejną masakrą. Ostatnia przywołana rycina – *¡Madre infeliz!* (*Nieszczęsna matka!*) to samotna figurka osieroconego dziecka, idącego za mężczyznami niosącymi bezwładne ciało kobiety. Światło gaśnie i w studiu zapada ciemna, głęboka noc Goyowskiej akwaforty. W następnym ujęciu, z zaciemnionej przestrzeni wyłania się skąpana w czerwonym świetle scena, z ciemnymi sylwetkami tańczących postaci. Rozwieszony w tle ekran nie reprodukuje już żadnej z rycin hiszpańskiego mistrza. Graficzne *Okropności wojny* przetransponowane zostają w taniec. Kostiumy i elementy scenografii w spektaklu nawiązują do wydarzeń w Argentynie, atmosfera grozy, bezsilności i lęku, którą spotykamy u Goi, przenika jednak każdy kadr. Nic nie zmieniło się od stuleci. Wojna jest wojną, krzyk krzykiem, ból bólem. Na ekranach w tle sceny pojawiają się gazetowe nagłówki i czarnobiałe zdjęcia współczesnych masakr. Widzimy je z tej samej perspektywy, co wcześniej grafiki Goi – od tyłu. Na pierwszym planie prze-

chodzą czarne sylwetki żołnierzy. W rozstrzeliwaniach, gwałtach i torturach przetacza się następna straszna historia. Postacie tancerzy przenoszą dzieło Goi w inny czas i w inny wymiar artystycznej ekspresji.

Ów inny czas i miejsce akcentuje bardzo mocno następna scena – wyznanie Mario, że podczas represji w Argentynie zniknęło bez śladu wielu jego przyjaciół. Gdy wrócił do kraju, wszystko było inne. Historia bohatera nasuwa myśl o Goi, który nie mógł powrócić z emigracji w czasach reżimu Ferdynanda VII. W *Tangu* przeszłość nieustannie nakłada się na filmową teraźniejszość – zarówno osobista przeszłość bohatera, jak i interesująca nas tutaj przeszłość historyczna związana z rycinami Goi. Owo przenikanie planów czasowych metaforycznie wyraża także częste przenikanie kadrów w miękkim montażu oraz specyficzna konstrukcja przestrzeni. Cienkie, płóciennne ekrany, które w wielu scenach imitują ściany, już w chwilę później przepuszczają światło i złowrogie cienie mrocznej przeszłości, wkraczającej w teraźniejszość z miarowym stukotem żołnierskich butów¹⁵.

Estetyzacja przemocy poprzez taniec nie odbiera wojennym okropnościom grozy i pozwala w pełni wybrzmieć ponadczasowym dziełom Goi, choć w choreograficznych układach plastyczne inspiracje dalekie są od dosłowności. Paradoksalnie jednak właśnie teatralno-baletowe sekwencje filmów Saury wydają się być dużo bardziej wymowne niż naturalistyczne odtworzenie cierpienia, zastygłego w czarnobiałych kształtach akwafort. Zakrzepty gest prześladowanej dziewczyny, wyrażony przez Goyę białą plamą grafiki, przekształca się w ekspresyjny ruch młodziutkiej tancerki Eleny (Mia Maestro). Zaś niedopowiedziana historia zamordowania bezimiennego chłopca wydaje się być zaskakująco bliska *Smutnemu przeczuciu tego, co nastąpi*. Wstręt ustępuje tu miejsca grozie, jaką odczuwamy wobec umownych, scenicznych znaków, powracającej w kolejnych politycznych wcieleniach okrutnej historii. Ból ukryty jest w zmieniających się odcieniach czerwieni, we krwi, która staje się smugą światła.

¹⁵ Zob. także J. Aleksandrowicz: *Odcienie czerwieni. Od krwi do smugi światła. Od „Okrucieństw wojny” do „Tanga”*. „Opcje” 2008, nr 1 (70), s. 16–20.

Spojrzenie wujka Paco.

La hora de los valientes

José Luis Borau w swojej pracy poświęconej związkom kina i malarstwa wymienia *La hora de los valientes* (*Godzina odważnych*, 1998), jako przykład historii, gdzie słynne płótno stanowi punkt wyjścia dla sensacyjnej intrygi¹⁶. Z podobną opinią spotykamy się w analizie Jean-Claude’a Seguina¹⁷. Reżyser filmu, Antonio Mercero idzie tu jednak znacznie dalej. Poprzez ową sensacyjną intrygę, okraszoną romansem z czasów wojny domowej, pokazuje bowiem miejsce Goi w dziejach Hiszpanii i ponadczasowość jego twórczości, a także – jak zauważają Áurea Ortiz i María Jesús Piqueras – problem ochrony sztuki i piękna na mrocznych zakrętach historii¹⁸. Problem ten podkreśla również dobitnie swoje motto zamykające film. Są to słowa Manuela Azaña, prezydenta Republiki: „Muzeum Prado jest ważniejsze dla Hiszpanii niż Republika i Monarchia razem wzięte”.

Muzeum Prado odegra też kluczową rolę w życiu bohaterów filmu Mercero. Jest listopad 1936 roku. Na wstrząsanych hukiem bombardowań murach Madrytu widzimy rozlepione anarchistowskie plakaty. Malowane przez Goyę wydarzenia z wiosny 1808 roku, jesienią 1936 nabierają nowego wymiaru. Na ulicach znów giną ludzie. I choć zmieniły się czasy i techniki zabijania, śmierć wciąż wygląda tak samo. Historia zatacza koło – zaczyna się i kończy w murach Prado. Na początku filmu widzimy ewakuację muzealnych zbiorów. Przez pustoszące korytarze defilują w silnych ramionach robotników *Panny dworskie* Velázqueza, święta Elżbieta z gałązką róży Zurbarána, rozstrzelani powstańcy Goi. Opuszczają oswojone ściany, zostawiając po sobie tylko prostokątne ślady na białych murach. Pracownik muzeum, Manuel (Gabino Diego) nie pozwala spakować Goi tak po prostu, bez słowa. Próbuje opowiedzieć o malarzu robotnikom

¹⁶ J. L. Borau José: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Prólogo: F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 25.

¹⁷ J.-C. Seguin: *Goya au cinéma*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 82.

¹⁸ Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 6. Por. także: M. Barrientos Bueno: *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y "La hora de los valientes"*. „Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica” 2008, n° 3, s. 20.

pakującym obrazu. Jak typowy muzealny przewodnik prezentuje suche fakty z życia malarza – „Francisco José Goya y Lucientes urodził się 30 marca 1746 roku w Fuendetodos, wiosce nieopodal Saragossy...”. Stara się zmusić niepokornych robotników do wysłuchania biografii mistrza, nie wiedząc jeszcze, że pod autoportretem Goi przyjdzie mu oddać życie. Nie przeczuwa tej śmierci również podczas swojej podróży poślubnej, spędzonej w opustoszałych już muzealnych korytarzach. Oprawdza wówczas Carmen (Leonor Watling) po nieobecnych, wywiezionych do Walencji płótnach Goi. Pyta, który obraz podoba jej się bardziej – *Szarża mameluków* czy *Rozstrzelanie*. Dziewczyna mówi, że ten ostatni. Gorzka ironia historii wybrzmi dopiero pod koniec tej opowieści, gdy Manuel zginie rozstrzelany przez frankistów nieopodal miejsca, na którym wisiał obraz wydarzeń z 3 maja 1808 roku.

Śmierć, którą oglądamy w końcówce filmu, jest przeniesieniem *Rozstrzelania powstańców madryckich* w inną historyczną rzeczywistość. Ponad sto lat po egzekucji namalowanej przez Goyę, scena zastygła w nieruchomych plamach farb, znów ożywiona zostaje przez okrutne koło dziejów. Zdyszany bohater wpada do pustego gmachu Muzeum Prado i zawiesza na nagiej ścianie wyjęty spod koszuli autoportret Goi, który przechowywał przez całą wojnę, by mógł bezpiecznie wrócić na swoje miejsce. Nie ma tu jednak miejsca na *happy end*. Do muzealnych korytarzy wbiegają frankiści. Ich twarze giną w mroku, za lufami broni, a snopy światła rzucane przez latarki, kierują się na Manuela. Najczarniejszy charakter filmu, Luis (Héctor Colomé), który wcześniej bratał się z anarchistami i chciał dla własnego zysku ukraść i sprzedać obraz, daje teraz sygnał do wystrzału. Manuel kurczy się pod deszczem kul, krzycząc: „niech żyje wolność” i wolność ta nie kojarzy się tu już z konkretną opcją polityczną (choć wcześniej widzieliśmy bohatera walczącego na froncie po stronie republikańców), lecz jest wolnością w dużo ogólniejszym znaczeniu tego słowa. Umierający Manuel patrzy w oczy Goi. Goya patrzy na umierającego Manuela.

Na początku filmu barwny świat płócien z Prado, ukryty pod szarymi plandekami ciężarówek, wyjeżdża w ponurą jesień wojennej zawieruchy, kierując się do Walencji, nie zajętej jeszcze wówczas przez oddziały Franco. Na ten temat w 2004 roku powstał także dokument *Las cajas españolas (Hiszpańskie skrzynie, 2004)* w reżyserii Alberto Porlana. W końcówce *Godziny odważnych* płótna powrócą na ściany muzeum. Korytarze Prado po wojnie znów zaludniają się tłumami zwiedzających. Grupa dziewcząt przystaje przed świętą Elżbietą Zurbarána. Nowy przewodnik beznamietnie opowiada o *Rozstrzelaniu powstańców* i o legendzie związanej z autoportretem Goi, skradzionym

przez anarchistów i ocalonym przez dzielnych żołnierzy Franco. Ze zwiedzających kamera wylania Carmen, patrzącą wraz z synem w twarz autoportretu. Oczy Goi przyglądają się im uważnie.

Oczy Goi patrzą również w filmie na wojenną codzienność, odtworzoną bardzo wiernie z historycznego punktu widzenia¹⁹. Zapomniany przy ewakuacji obraz²⁰ wymyka się z muzealnych ram i wkracza w życie bohaterów, przechowywany po kryjomu w mieszkaniu Manuela. „Ten obraz Goi trzymasz w szafie między swoimi ubraniami!?” – pyta zdumiony profesor, pokazując Manuelowi czarno-białą reprodukcję. „Ten tylko w kolorach” – odpowiada chłopak. Goya ze ścian muzeum znów trafił w nurt prawdziwego życia, z zastygłej na reprodukcji postaci stał się świadkiem zdarzeń, które zaważą na losach filmowych bohaterów. Patrzy na pierwszą miłosną noc Carmen i Manuela. Na codzienne zmagania w walce o przetrwanie. Patrzy na poród odbywający się w huku bombardowań. Staje się kimś bliskim, kimś, kogo pozdrawia się w listach przesyłanych z frontu, kimś, komu co wieczór mówi się dobranoc. Gdy bojówka anarchistów przetrząsa mieszkanie w poszukiwaniu autoportretu, bohaterowie z lękiem wpatrują się w obraz zawieszony na ścianie z braku lepszej kryjówki. Wśród podziurawionych pierzyn i poprzewracanych sprzętów jeden z anarchistów pyta patrząc na Goyę „a to kto?” i bez mrugnięcia okiem przyjmuje do wiadomości, że na płótnie uwieczniony został... „wujek Paco z Saragossy” (Paco jest popularnym w Hiszpanii zdrobnieniem od imienia Francisco i sam Goya wielokrotnie podpisywał się w ten sposób pod listami do przyjaciela)²¹.

Wież pomiędzy domownikami a autoportretem doskonale oddaje też następujący dialog pomiędzy Carmen i małym Pepito (Javier González): – Kim jest ten wasz kolega, którego Manuel wciąż pozdrawia w listach? – pyta chłopiec. – Chcesz go poznać? – odpowiada pytaniem na pytanie Carmen i wyciąga płótno schowane w ścianie kołyski.

¹⁹ Por. S. de Pablo: *Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia*. „Cuadernos Canela” 2005, n° 16, s. 40–41.

²⁰ Fakt zagubienia obrazu podczas wojny jest oczywiście wyłącznie ekranową fikcją, choć jego niewielkie rozmiary uwiarygodniają opowieść o przechowywaniu płótna w mieszkaniu bohaterów. Por. M. Barrientos Bueno: *Claroscuros de guerra junto a un veterano...*, s. 19.

²¹ Zob. np. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003, s. 309.

Gdy wiesz obraz na ścianie, Pepito krzywi się – Jaki brzydki... I go kochacie? – Tak. – A on Was? – Myślę, że on nas też. – Jak się nazywa? – Paco. – Cześć Paco! – krzyczy Pepito, by po chwili stwierdzić – Nie odpowiada. – Bo jest głuchy – tłumaczy z uśmiechem Carmen.

Reżyser za pomocą drobnych detali świetnie pokazuje przeobrażającą się sytuację na arenie politycznej. Zmiana nazw ulic – z „de San Pedro” (świętego Piotra) na „del Camarada Pedro” (towarzysza Piotra) mówi więcej niż pełen dat i faktów historyczny komentarz *over*. Mimo że główni bohaterowie filmu opowiadają się jednoznacznie po stronie republikańców, brak tu czarno-białych, upraszczających podziałów, co docenili także krytycy²². Bestialskich aktów okrucieństwa dopuszczają się obie strony konfliktu. Pięknie, choć i tragicznie, wybrzmiewa w tym kontekście zdanie profesora, który mówi Manuelowi, że „Sztuka nie zna wiary ani opcji politycznych. Goya malował świętych, choć mówią, że nie był zbyt religijny. Sztuka jest dla wszystkich”. Zaledwie kilka scen później profesor zostanie wywieziony na śmierć przez anarchistów, a przed jego domem płonąć będą dzieła sztuki. Mistrzowsko zostaje rozegrana przez reżysera egzekucja profesora i księdza. Jest to egzekucja nieobecna. Bezpośrednio po scenie pokazującej wywiezienie pobitych skazańców jesteśmy świadkiem dziecięcej zabawy w zabijanie. Chłopcy z patykami zastępującymi karabiny oddają salwę do małego Pepito i jego kolegi. Pepito nie wczuwa się zbyt w rolę rozstrzeliwanego. Chłopcy krzyczą „umieraj lepiej!”. Nie wiedzą jeszcze, że zaledwie kilka scen po tym, jak Pepito spałaszuje łapczywie „biały chleb Franco”, zginie od niewypału, zrzuconego wcześniej z tych samych frankistowskich samolotów.

Autoportret Goi można by oczywiście sprzedać i jeść codziennie ciepły obiad, albo wyjechać gdzieś, gdzie nie dociera huk bombardowań. Doskonale rozumiemy racje ciotki Manuela, Flory (Adriana Ozores), która próbuje namówić rodzinę do spieniężenia Goi. Jest wojna i co dzień toczy się walka o przetrwanie. Za wojskowe buty nieżyjącego męża kupuje się groch, bo – jak tłumaczy Flara małemu Pepito – groch w przeciwieństwie do butów można jeść. Okazuje się jednak, że pewne rzeczy nie są na sprzedaż. Flora nie umie sprzedać ślubnej obrączki. Manuel nie umie sprzedać obrazu. Jest gotowy nie tylko poświęcić życie, ale i zabić, by odprowadzić mistrza do domu, gdy wojna dobiegnie końca.

²² Por.: M. Barrientos Bueno: *Claroscuros de guerra junto a un veterano...*, s. 16; S. de Pablo: *Memoria e imagen de la Guerra Civil...*, s. 40–41.

José Luis Borau pisze, że zainteresowanie malarstwem u filmowych bohaterów może być wykorzystane przez reżysera dla oddania ich światopoglądu i wykształcenia²³. W *Godzinie odważnych* poprzez stosunek do portretu Goi charakteryzowane są niemal wszystkie postacie. Dzieło sztuki łączy się jednak w tym wypadku nie tylko z obszarem intelektu i posiadanej wiedzy, ale i ze światem wartości.

Autoportret, o którym mowa w filmie, do dziś możemy oglądać w murach Muzeum Prado²⁴. Powstał w 1815 roku, gdy Hiszpania znajdowała się na zupełnie innych niż w filmie Antonio Mercero zakrętach historii. Goya obdarowuje widza autoportretem głębokim spojrzeniem, w którym tkwi coś ze *Smutnego przeczucia tego, co nastąpi*. To ciekawe, że właśnie ten autoportret, o którym pisałam w rozdziale drugim jako o świadectwie tak silnej przynależności Goi do małej ojczyzny – Aragonii, w *Godzinie odważnych* staje się świadkiem wydarzeń dotyczących już nie tyle Aragonii czy Kastylii, ale Hiszpanii w ogóle.

Rozstrzelania w błędnym kole zdarzeń

Widmo wolności, Dziewczyna marzeń, Kuzynka Angelika, ¡Ay, Carmela!,

Un perro llamado dolor, Goya, historia de una soledad,

El dos de mayo, Sangre de mayo

Rozstrzelanie powstańców madryckich należy niewątpliwie do obrazów Goi najczęściej powracających w nowych, filmowych wcieleniach. Często przywoływany jest w odmiennych kontekstach historii i nieraz zyskuje w nich zupełnie niespodziewany wymiar znaczeń. Najbardziej chyba śmiała i przewrotna scena, zainspirowana *Rozstrzelaniem* pochodzi ze słynnego filmu Luisa Buñuela *Widmo wolności* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974). Film otwiera statyczna reprodukcja obrazu Goi. W tle słychać strzały.

²³ José Luis Borau: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 26.

²⁴ W 1815 roku powstały dwa autoportrety Goi – bardzo podobne w kompozycji, kolorystyce i wyrazie twarzy modela. Ten, o którym jest mowa w filmie nadal przebywa w Muzeum Prado, drugi natomiast możemy oglądać w Real Academia de Bellas Artes w Madrycie. Zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 155; E. Hellman: *Trasmundo de Goya*. Madrid 1973, s. 20–23.

Napisy informują nas, że akcja dzieje się w 1808 roku w Toledo, gdy miasto było okupowane przez oddziały napoleońskie, jest to więc ten sam rok, kiedy na ulicach leżącego nieopodal Madrytu ginęli malowani przez Goyę powstańcy. Przywołany w pierwszym kadrze obraz Goi powraca w scenie swoistego „rozstrzelania na opak”, gdyż rozstrzeliwani są tu nie Hiszpanie przez Francuzów, lecz odwrotnie. Scenie towarzyszą okrzyki „Niech żyją łańcuchy”, które wraz z wystrzałami powracają w zakończeniu filmu, rozgrywającym się w otoczonym przez młodzież ogrodzie zoologicznym. Sam Luis Buñuel opowiada o filmie następująco: „Tytuł [...] miał być dyskretnym hołdem złożonym Karolowi Marksowi, temu <widmu, które krąży po Europie, a którego imię – komunizm>, z początku *Manifestu*. Wolność w pierwszej scenie filmu jest wolnością polityczną i społeczną (scena ta powstała z prawdziwych wydarzeń, lud hiszpański przez nienawiść do idei liberalnych wprowadzonych przez Napoleona po powrocie Burbonów naprawdę krzychał: „Niech żyją łańcuchy”), ale szybko nabiera innego sensu, chodzi o wolność artysty i twórcy, przy czym i jedna, i druga jest złudzeniem”²⁵.

Motyw wolności artystycznej silnie łączy się z wolnością polityczną w przywołanej na myśl *Rozstrzelanie powstańców* scenie z filmu Fernando Trueby z 1998 roku, który w Polsce pojawił się pod tytułem *Dziewczyna marzeń*. Hiszpański tytuł *La niña de tus ojos* należałoby przetłumaczyć raczej jako „oczko w głowie”, ale dodatkowo występuje tutaj gra słów, ponieważ tytułowym skarbem, tym, o co zabiegają trzej bohaterowie filmu, jest właśnie „la niña” – dziewczyna o przydomku artystycznym Macarena Granada (Penélope Cruz), grająca główną rolę kręconego w filmie filmu, który również zatytułowany jest *La niña de tus ojos*. Fernando Trueba snuje barwną opowieść o hiszpańskich artystach, którzy w czasie wojny domowej pracują nad nowym filmem w naziistowskich Niemczech. *Españolada* odtworzonej w berlińskim studiu Andaluzji łączy się z tragiczną historią prześladowań Żydów, którzy przywiezieni zostają na plan filmowy z obozu koncentracyjnego jako statyści, gdyż bardziej od zatrudnionych początkowo Niemców wpisują się w typ urody Cyganów z dzielnicy Albaycín w Granadzie.

²⁵ L. Buñuel: *Moje ostatnie tchnienie*. Przeł. M. Braunstein. Izabelin 2006, s. 290–291. Na temat filmu w kontekście dzieła Goi zob. C. Cadafalch y C. Grandas: *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a trevés de los directores B. Perojo, J.Orduña y L. Buñuel*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 482–486.

W jednej ze scen filmu żołnierze rozstrzelują mężczyznę. Widzimy ich groźne, umundurowane sylwetki i ostrza bagnetów sterczące z przygotowanych do egzekucji karabinów. W centrum kadru bohater podnosi w górę ręce w rozpaczliwym geście powstańca z płótna Goi. Krzyczy: „Niech żyje Hiszpania!”. Okrzyk ten, jak i cała scena, wybrzmiewa dość sztucznie, może nawet nieco kiczowato, pod papierowym księżycem zwisającym z sufitu niemieckiego studia. Nowych znaczeń nadają jej jednak postaci, które wcielają się w postać skazańca. Najpierw jest to Niemiec, gwiazda wytwórni, odgrywająca główną rolę w niemieckiej wersji filmu, powstającej równolegle do hiszpańskiej. Staczając się ze skały ulega on jednak kontuzji i w dublu sceny musi zostać zastąpiony przez kogoś innego. Reżyser proponuje, by owym zastępcą był aktor wcielający się w tę samą rolę w wersji hiszpańskiej, on jednak wymawia się wymagowaną raną, bojąc się upadku, który niezbyt szczęśliwie skończył się dla poprzednika. Ostatecznie za skazańca przebrany zostanie skazaniec prawdziwy – jeden z przywiezionych do studia więźniów z obozu zagłady. Na sztuczne wzniesienie, na którym ma się rozegrać filmowe rozstrzelanie, wkraczają uzbrojeni w prawdziwe karabiny niemieccy żołnierze, pilnujący więźnia. Gdy ten próbuje ucieczki, z karabinów tych rozlegają się strzały, oddane nie po to, by stworzyć filmową iluzję egzekucji, ale po to, by zabić. Ciemnowłosy hiszpański aktor, który nie chciał brać udziału w kręceniu sceny, zagorzały frankista, krzyczący z entuzjazmem *Heil Hitler!* na widok przechodzącego Goebbelsa, zostanie już po chwili przypadkowo wzięty przez gestapowców za żydowskiego uciekiniera, zastępującego go w filmowej fikcji w roli skazańca. Papierowy księżyc rozprysnie się nad sztuczną scenografią, a w rzeczywistość studia wkroczy okrutna historia. Gest Goyowskiego powstańca wybrzmi na nowo w kolejnej, historycznej scenerii.

Echa malarskich, ale i graficznych rozstrzelań powracają także w *¡Ay, Carmela!* (1990) i w *Kuzynce Angelice* (*La prima Angélica*, 1973) Carlosa Saury. O ile w pierwszym przypadku można mówić jedynie o pewnym skojarzeniu filmowej egzekucji z płótnem przedstawiającym wydarzenia z 3 maja 1808 roku, o tyle w drugim z filmów, w scenie rozstrzelania ojca głównego bohatera, kompozycja przywodzi na myśl *Okropności wojny*, przede wszystkim rycinę *I nie ma rady*. Mężczyzna w białej koszuli przywiązany jest do słupa w centrum kadru, na tle martwego pejzażu, tak charakterystycznego dla wojennych grafik mistrza z Fuendetodos. Podobnie jak u Goi, tak i u Saury oprawcy pozostają anonimowi – na rycinach widzimy tylko wystające z lewej strony lufy karabinów, w filmie kamera patrzy na skazańca z punktu widzenia plutonu. Co ciekawe, scena ma miejsce w wyobraźni chłopca po tym, jak jego kuzynka oświadcza,

że frankiści po wejściu do Madrytu rozstrzelają jego tatę za to, że jest republikaninem. Dzieło Goi kolejny raz wydaje się tu więc naznaczać sposób myślenia o historii, a wojna o niepodległość zostaje zestawiona z hiszpańską wojną domową.

Do *Rozstrzelań powstańców* nawiązują również dwa poświęcone Goi filmy biograficzne. Szczególnie interesujący przypadek stanowi, omawiany już w poprzednim rozdziale *Pies nazywany bólem* Luisa Eduardo Aute, gdzie malarz nie jest już świadkiem rozstrzelań, lecz skazańcem zgładzonym przez salwę plutonu, a rąk nie unosi do góry powstaniec w białej koszuli, lecz słynna naga *maja*, która próbuje swoim ciałem osłonić malarza. Bardziej tradycyjnie o okropnościach wojny i egzekucjach opowiada Nino Quevedo w *Goya, historia pewnej samotności*, gdzie retrospekcje z powstania madryckiego ukazane są poprzez pryzmat wojennych grafik i obrazów Goi.

Inna sekwencja wydarzeń majowych, wyraźnie wzorowana na dziele artysty, pochodzi ze wspomnianego w poprzednim rozdziale filmu *Drugi maja* José Buchsa, gdzie pomiędzy kolejnymi ujęciami rozstrzelań możemy przeczytać: „w ciemnościach nocy upadły ofiary, które unieśmiertelnił Goya na swoim słynnym obrazie”. Sekwencje walk z dnia drugiego maja nawiązują tu wielokrotnie do rycin z cyklu *Okropności*, a w ostatniej scenie pokazany jest madrycki pomnik, wzniesiony ku czci ofiar powstania.

Rozstrzelanie powstańców madryckich powraca też w filmie *Sangre de mayo* (Krew majowa), który już samym tytułem nawiązuje do dramatycznych wydarzeń z maja 1808 roku. Opowieść wyreżyserował José Luis Garci na podstawie *Episodios Nacionales* Benito Pérez Galdósa²⁶, a premiera odbyła się w roku 2008 dla uczczenia setnej rocznicy madryckiego powstania. Mocniej zaakcentowane odniesienia do twórczości Goi pojawiają się właściwie dopiero w końcowej części filmu, kiedy opowieść z kostiumowego romansu przeistacza się w historię starć hiszpańskiego ludu z wojskami Napoleona. W dynamicznej sekwencji szarży mameluków dostrzec można odniesienie do słynnego płótna *Szarża mameluków na Puerta del Sol*. Również kadry przedstawiające miasto po bitwie – rozrzucone ciała, wozy ze zwłokami, szeregi związanych ze sobą jeńców, zakrwawione ostrza bagnetów – przywodzą na myśl Goyowskie *Okropności wojny*, znów jednak bardziej chodzi o związki tematyczne, niż o budowanie „żywego obrazu”. Pojawia się on dopiero w ostatnim fragmencie, gdy główny bohater przeistacza się w madryckiego powstańca, który z rozłożonymi rękoma, w białej koszuli, klęczy w centrum kompozycji. Sekwencja rozstrzelania upozowana jest bardzo dokład-

²⁶ Por. rozdział drugi, s. 58–59.

nie na słynne płótno – nie brakuje lampionu rzucającego jasne światło, stojących tyłem francuskich żołnierzy, ściśniętej z lewej strony grupy skazańców ani leżących na ziemi zwłok. Dla zaakcentowania malarskiego efektu scena zostaje na moment zatrzymana w bezruchu, który burzą strzały oprawców, podobnie jak działo się to w serialu Larraza. Po egzekucji w kadrze pojawia się na pierwszym planie dłoń szkicująca scenę – dłoń Goi, który, według wspominanej już i prawdopodobnie nieco przesadzonej legendy, był naocznym świadkiem wydarzeń majowych. Ujęcie notatnika mistrza zmontowane jest bezpośrednio z panoramą współczesnego Madrytu – tętniącej życiem metropolii, pełnej nocnych świateł i samochodowego ruchu. W labiryntach ulic kamera odnajduje pomnik poświęcony ofiarom walk o niepodległość z 1808 roku. Podobnie jak Buchs, również Garci próbuje odnieść więc przeszłość do teraźniejszości.

Krew majowa jest filmem, w którym obecność dzieła Goi wydaje się naturalna poprzez samą tematykę, kojarzoną automatycznie z pracami mistrza. Trudno tu mówić o szczególnie interesujących nawiązaniach czy inspiracjach. Opowieść Garci dostarcza jednak kolejnego dowodu na to, jak bardzo pewne tematy związane są ze sztuką Goi, która powraca na ekranach już od niemal stu lat i nic nie wskazuje, by miało to ulec zmianie.

Lament dla bandyty i rytuały przemocy

W nagim, jałowym pejzażu, dwóch mężczyzn wkopanych po kolana w suchą ziemię, odcina się ostro na tle chmurnego nieba, wyrzuca w tył ręce dla zwiększenia siły uderzeń. W zaciśniętych pięściach trzymają grube kije – po to, by zabijać. „Na myśl przychodzi Bośnia, Irlandia Północna – to kondensacja wszystkich wojen domowych w tej jednej morderczej parze, Kainie i Ablu, a może, trafniej, dwóch Kainach odzianych w brudne szaty. Nie wiemy, o co walczą. To właściwie nie ma znaczenia, jednak ktoś oglądający ten obraz w 1820 roku mógł go skojarzyć z tragedią, jaką przeżywała Hiszpania [...]. Taka interpretacja nie wyklucza oczywiście innych. Być może Goya nie miał na myśli politycznych podtekstów, chciał po prostu przedstawić irracjonalną męską agresję²⁷ – tak pisze o *Duelo a garrotazos* (*Pojedynek na kije*, 1820–1823) Robert Hughes. Zmagania dwóch mężczyzn z obrazu powstałego na ścianach Quinta del Sordo

²⁷ R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 366–367.

rzeczywiście przywodzą na myśl Kaina i Abła, czy raczej – jak trafnie zauważa Hughes – dwóch Kainów. Brak tu bowiem podziału na agresora i niewinną ofiarę, tego podziału, który spotykamy jeszcze w grafice Goi *La muerte de Abel por Cain* (Zamordowanie Abła przez Kaina, 1817–1820).

Pojedynek na kije z Czarnego malarstwa przeniesiony zostaje na kinowy ekran przez Carlosa Saurę w filmie *Llanto por el bandido* (Lament dla bandyty, 1963). José María „El Tempranillo” (Francisco Rabal) – bohater ludowych ballad o „dobrym bandycie”, który odbiera bogatym, by dopomóc biednym – przeciwstawia się okrutnemu przywódcy bandy „El Lutosowi” (Lino Ventura). Gdy zyskuje poparcie pozostałych mężczyzn z grupy, ci przygotowują scenę, na której rozegra się krwawy dramat przejęcia władzy. W upalnym słońcu, pośrodku jałowej, spalonej równiny beznamiętnie kopią dwa doły, położone od siebie na odległość uderzenia kijem. „El Tempranillo” i „El Lutos” stoją wkopani po kolana w ziemię ze związanymi z tyłu rękoma. Aż w końcu zostają przecięte sznury krępujące nadgarstki. Reszta bandy usadawia się na stoku wzgórza, jak na widowni wyłobionego przez naturę antycznego teatru, na którego scenie dopełni się potworny rytuał zabijania. Nowy porządek, uosabiany przez „El Tempranillo”, walczy tu ze starym, reprezentowanym przez pozbawionego skrupułów „El Lutosą”. W martwym pejzażu, w zgniłych zieleniach, szarościach, sepiach i beżach, które przechodzą tu pasami, jak na obrazie Goi, na tle falistej linii gór majaczącej na horyzoncie, dwie sylwetki odcinają się ostrym konturem od otoczenia. Toczy się walka o kierowanie bandą, o życie, o śmierć rywala, o wszystko. Obserwatorzy wylegają się na trawie, grają na gitarze. Przy tym akompaniamencie pojedynku dobiega końca. Przekształca się w legendę, balladę, w tytułowy lament. „El Lutos” pada martwy pod serią wściekłych uderzeń wyczerpanego, półżywego następcy, który zwycięża ostatkiem sił. Nowy porządek wygrywa ze starym. Z czasem jednak, tak brzydzący się okrucieństwem poprzednika bohater dorówna mu w nim jako przywódca. Błędne koło przemocy znów zostanie domknięte. Przywodzi to na myśl słowa z monologu wygłoszonego przez Goyę na początku filmu Camusa. Słowa o pożarach, rozbojach i gwałtach dokonywanych w imię nowego porządku, który przyniósł wyłącznie zamianę szubienicy na garotę. Mimo że Goya mówi o porządku politycznym, a w *Lamencie dla bandyty* rzecz dotyczy przywództwa bandy, na poziomie metafory można wyczuć tu pewien wspólny mianownik. Wymowa pojedynku u Saury nie jest zresztą jednoznaczna, podobnie jak wymowa obrazu Goi. Okrutna walka z zastanym okrucieństwem po to, by wprowadzić nowe okrutne rządy, może być odczytywana dosłownie, jako element opowiadanej przez reżysera

historii, ale także jako mityczna walka dwóch Kainów oraz w kontekście politycznym, który pojawia się u Saury bardzo często właśnie pod przykrywką pozornie niepolitycznych zdarzeń i obrazów. Warto tu przypomnieć, że film powstał w samym środku frankizmu, w latach cenzury i licznych tabu, z jakimi borykał się młody filmowiec.

Scena inscenizująca *Pojedynek na kije* jest w *Lamencie* najbardziej bezpośrednią inspiracją plastyczną. Pod koniec filmu mamy jeszcze luźne nawiązania do niektórych rycin z *Okropności wojny*. Obdzieranie trupów po bitwie, stosy martwych ciał, wrzucanie trupów do wykopanych w ziemi dołów, półnagie zwłoki zawieszane do góry nogami na skałach – to typowe *goyescas* i nawet, jeśli kompozycja jest tu tylko zbliżona do akwafort Goi, motywy i klimat kadrów wyraźnie odsyłają do omawianych już rycin z graficznego cyklu. Akcja filmu toczy się zresztą za panowania Ferdynanda VII – w czasie, gdy Goya po namalowaniu portretów nowego króla wyjechał do Bordeaux, niedługo po tym, jak w jego madryckiej pracowni powstały *Fatalne skutki krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii. I inne dosadne kaprysy*.

Echa teraźniejszości.

Pascual Duarte i Los desastres de la guerra

Gorycz, ale też i tragizm naznaczonej wojną hiszpańskiej prowincji odnajdujemy w filmie Ricardo Franco *Pascual Duarte*, nakręconym w 1975 roku na podstawie wspomnianej już w rozdziale trzecim powieści Camilo José Celi. Historia tytułowego Pascuala rozgrywa się w burzliwych latach trzydziestych, w surowym pejzażu Extremadury. Jest to krajobraz bliski *Pojedynkowi na pałki* Goi, nie tylko poprzez sepie i poszarzałe zielenie suchej równiny, ale też poprzez okrucieństwo i rytuały ślepej przemocy, które stają się udziałem głównego bohatera.

Klimat twórczości Goi wydaje się towarzyszyć wielu scenom filmu²⁸. Chodzi tu nie tylko o plastyczność przekazu, ale też o znaczenie poszczególnych sekwencji i o gorzką wymowę całości. Niektóre sceny stają się bliskie pracom artysty jedynie pod względem atmosfery i tematyki. Mocno zakorzenione w klimacie absurdałnej przemocy są sekwencje, w których Pascual z dzikim okrucieństwem zabija swojego psa i konia. Jedynym motywem przeniesionym dosłownie z rysunku Goi jest końcowa scena egze-

²⁸ Por. E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 261.

kucji garotą²⁹, podczas której wykrzywiona potwornym grymasem twarz zabitego zatrzymana zostaje na ekranie w koszmarnym, statycznym zbliżeniu. Fakt, że kara śmierci wymierzona jest właśnie za pomocą garoty, odsyła wyraźnie do kontekstu politycznego i okresu powstania filmu. W roku 1975 zmarł bowiem generał Franco, który za swojej dyktatury ponownie wprowadził garotę, jako praktykowaną metodę egzekucji³⁰. Związek pomiędzy filmem a sytuacją społeczno-polityczną pod koniec rządów Franco podkreśla również sam reżyser³¹. Znow więc twórczość Goi przenika w realia reżimu znacznie późniejszego względem epoki mistrza. Historia Pascuala Duarte, której oryginalną scenerią jest Hiszpania lat dwudziestych i trzydziestych, łączy się tu z aluzją do czasów frankistowskich represji, a także wpisuje się w goyowski uniwersalizm, w „smutne przeczucie tego, co nastąpi”.

Jak pisze Marc Ferro w pracy *Historia contemporánea y cine*: „Historia to nie tylko przeszłość, ale także jej związki z teraźniejszością”³². Szczególnym przypadkiem odczytania historii poprzez pryzmat ideologii współczesnej wobec daty powstania filmu jest nakręcony w 1953 roku dokument José Lópeza Clemente *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*). Film ten skupia się na antywojennej propagandzie, nie wyjaśniając aspektów technicznych, estetycznych ani kontekstu historycznego grafik Goi³³. Wywiedziony z plastycznego cyklu koszmar wojny, w której cierpią dzieci i inne niewinne ofiary, wydaje się podkreślać ponadczasowość Goyowskiego przekazu, jednak dokument Lópeza Clemente okazuje się przede wszystkim przykładem manipulowania dziełem Goi w zmieniających się okolicznościach historycznych. Przemilczane zostały tu wszystkie ryciny z cyklu, które niewygodne były dla frankistowskiej ideologii – antyklerykalna i krytyczna wobec rządów Ferdynanda VII postawa Goi uderzałaby w podstawy dyktatury Franco. Paradoksalnie, w przemilczeniu tym dochodzi do głosu raz jeszcze uniwersalność dzieła aragońskiego artysty. Jego prace okazują się mieć w sobie

²⁹ Por. grafiki Goi – *El agarrotado* (*Uduşony garotą*) z lat 1810–1814 i *Muchos han acabado así* (*Wielu tak skończyło*) datowaną na lata 1778–1780.

³⁰ Por. E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine...*, s. 260.

³¹ Por. tamże.

³² M. Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona 1995, s. 190.

³³ M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 96.

tak wielką i nie ulegającą przedawnieniu siłę wyrazu, że wiele lat później, w innym zupełnie kontekście politycznym, budzą obawę władz i stają się przedmiotem cenzury.

Saturn w meandrach historii.

Anna i wilki, Labirynt Fauna

Saturn – czarna przepaść otwartych ust, zaciśnięte kurczowo, zakrwawione dłonie, wytrzeszczone, dzikie oczy, twarz, która zatracza swoje człowieczeństwo w niepojętym destrukcji, w zwierzęcej żarłoczności, nadludzkiej sile. Zanim namalował go Goya, był prastarym italskim bogiem, identyfikowanym przez Rzymian z Kronosem – najmłodszym z greckich Tytanów. Uważano, że w bardzo dawnych czasach przybył do Italii z Grecji, gdy Zeus zrzucił go z tronu i wygnał z Olimpu. Osiedlił się wtedy na Kapitolu. Mówiono, że panował nad całym zachodnim basenem Morza Śródziemnego i że było to panowanie szczęśliwe. Po Janusie nauczył ludzi uprawy roli, dlatego przedstawiano go z sierpem lub nożem w dłoni (co widać jeszcze na obrazie Rubensa). Wizerunek Saturna pożerającego własne dzieci ma początek w historii jego greckiego odpowiednika – Kronosa, który zjadał swoje potomstwo, by uchronić się przed zdetronizowaniem. Matka Gaja (Ziemia) i umierający ojciec Uranos przepowiedzieli mu bowiem, że jeden z jego synów pozbawi go tronu. Żądny władzy Kronos co roku połykał więc niemowlę wydawane na świat przez swoją siostrę i żonę Reę. (Słowo *kronos* oznaczało przypuszczalnie kruka, a świętym krukom oddawano na pożarcie ciała zamordowanych rytualnie ofiar). Jednak Rea zdołała uratować jedno dziecko – Zeusa, który zgodnie z przepowiednią pozbawił ojca władzy i strącił go do Tartaru. Ostatecznie, po pogodzeniu się z Zeusem, Kronos zamieszkał na Wyspach Szczęśliwych i wtedy właśnie nastąpił złoty wiek ludzkości³⁴.

Saturno (Saturn, 1820–1823) Goi stanowi raczej przerażającą artystyczną wizję niż precyzyjną ilustrację mitu. Dziecko rozszarpywane przez ojca jest tu już dorosłe, inaczej niż w mitycznej opowieści, czy na obrazie Rubensa, który być może dostarczył inspiracji hiszpańskiemu malarzowi. Jak wykazały badania, pierwotnie miejsce Saturna

³⁴ Por. P. Grimal: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. z francuskiego M. Bronarska, B. Górską, A. Nikliborc, J. Sachse, O. Szarska. Red. J. Łanowski. Wrocław 1987, s. 318; R. Graves: *Mity greckie*. Przeł. H. Rzeczkowski. Wstępem opatrzył A. Krawczuk. Warszawa 1982, s. 50–53, 428.

na ścianie Quinta del Sordo zajmowała tańcząca, radosna postać umieszczona na tle górskiego krajobrazu. Później jednak nastąpiła ciemność. Beztronski taniec przekształcił artysta w potworny akt mitycznego kanibalizmu. Zdania historyków sztuki są podzielone odnośnie do płci pożeranego dziecka. Tradycyjnie przyjęło się uważać, że jest to syn, co odzwierciedla tytuł *Saturno devorando a su hijo* (Saturn pożerający swojego syna)³⁵. W Polsce zwykło się mówić o *Saturnie pożerającym własne dzieci*, co unieważnia problem płci³⁶ podobnie jak tytuł *Saturno*, często pojawiający się w opracowaniach hiszpańskich³⁷. Dość prawdopodobna jest teoria, że bezgłowe ciało w rękach Saturna to ciało młodej dziewczyny. Interpretacja ta wydaje się interesująca zwłaszcza ze względu na wizerunek młodej Judyty, która na sąsiedniej ścianie pomieszczenia zabija starego Holofernesa. W ten sposób dwie zbrodnie uzupełniałyby się, tworząc wspólnie jeden straszliwy sens. Płeć dziecka nie zmienia jednak zasadniczego przekazu dzieła. Odczytuje się je zazwyczaj w kontekście sytuacji politycznej za panowania Ferdynanda VII³⁸. Ojciec pożera potomstwo, gdyż to, co nowe, uważa za zagrożenie dla starego porządku. „Niech żyją łańcuchy” – krzyczał lud hiszpański, przeciwny liberalom i napoleońskiej konstytucji. Ale czasy Ferdynanda VII to także czasy, w których bezlitosne prześladowania przeciwników politycznych stały się swoistą normą. Pożeranie własnych dzieci jest więc tu też metaforą każdej zbrodni dokonanej przez jednego Hiszpana na drugim w imię zachowania totalnej władzy. Ów historyczny kontekst, w jaki wpisuje się Goyowski Saturn, nie wyklucza jednakże bardziej uniwersalnych interpretacji. Krwiożercze bóstwo wyłania się z głębokiej czerni tła jako symbol niszczącej siły, w której dłoniach ciało dorosłego człowieka staje się bezbronne i kruche. Jest umieszczone ponad czasem, ponad konturem określonego miejsca. Jest wcieleniem mitu, powtarzającego się odwiecznie w różnych kostiumach historii.

Bardzo ciekawe są kinowe powroty wątku Saturna, którego kulturowy wizerunek niewątpliwie utrwalił fresk z Quinta del Sordo. Carlos Saura powiedział, że realizując w

³⁵ R. Hughes: *Goya...*, il. 110.

³⁶ Por. K. Zawadowski: *Francisco Goya y Lucientes*. Warszawa 1975, s. 40.

³⁷ V. Bozal: *Goya y el gusto moderno...*, s. 285.

³⁸ Por.: V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 254–256; tegoż: *Goya y el gusto...*, s. 284–285; R. Hughes: *Goya...*, s. 367.

1972 roku film *Ana y los lobos* (*Anna i wilki*) myślał o *Saturnie Goi*³⁹. W filmie obraz nie pojawia się ani razu, jest jednak obecny w wymowie poszczególnych scen i w okrutnym przesłaniu całości. Nie bez powodu Elżbieta Królikowska pisze o gąszczu mitów, symboli i archetypów hiszpańskiej tradycji kulturowej, które w *Annie i wilkach* czytelne stają się właśnie poprzez Goyę⁴⁰. Historia cudzoziemki Any (Geraldine Chaplin), która przybywa jako guwernantka do pewnego domu osamotnionego na kastylijskiej mesecie, charakteryzuje się niezwykle daleko posuniętą dwukodowością przekazu. Miejsce akcji staje się metaforą Hiszpanii u schyłku dyktatury Franco, a zamieszkujący dom trzej bracia uosabiają trzy niepodważalne tabu epoki frankistowskiej: militarizm, seks i religię⁴¹. José (José María Prada) kolekcjonuje mundury i domaga się od Any całkowitego podporządkowania, a gdy ta okazuje nieposłuszeństwo, zabija ją. Pelen erotycznych obsesji, notorycznie zdradzający żonę Juan (José Vivó) pragnie Anę uwieść i wobec odmowy dziewczyny gwałci ją. Fernando (Fernando Fernán Gómez) ogarnięty jest natomiast manią religijną. Buduje pustelnię i czeka w niej na objawienie. Jego pragnieniem jest nawrócenie Any, a gdy mu się to nie udaje, obcina jej piękne, długie włosy, które stają się symbolem grzesznej kobiecości. Jak pisze Alicja Helman: „Potworem niszczącym własne potomstwo jest monstrualna matka rodu, której toksyczny wpływ znieprawia charakter jej synów, doprowadzając do ich patologicznej degradacji, będącej odmianą duchowej śmierci. W planie metaforycznym figura matki (Rafaela Aparicio) przeobraża się w figurę przywódcy, który przez swe <potomstwo> uosabiające plagi niszczące Hiszpanię, doprowadza naród do zguby, <zjada> własne dzieci. Przecież to pokolenie czasów frankistowskiej <restauracji> nazywano, nie bez powodu, <dziećmi Franco>”⁴².

³⁹ L. M. Willem: *The Image and the Word. A Conversation with Filmmaker and Novelist Carlos Saura*. W: *Carlos Saura Interviews*. Jackson 2003, s. 165. Na ten temat zob. także M. Kinder: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley 1993, s. 156.

⁴⁰ Zob. E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988, s. 137.

⁴¹ Zob. J. M. Caparrós Lera: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975–1989)*. Barcelona 1992, s. 182.

⁴² A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków 2005, s. 190.

Joaquín Cánovas Belchí w *Annie i wilkach* dostrzega także wpływ *Kaprysu* nr 78 zatytułowanego *Se defiende bien* (*Dobrze się broni*) na zakończenie filmu, w którym trzech bracia (tytułowe wilki) zabijają główną bohaterkę⁴³. Rycina Goi, przedstawiająca białego konia osaczonego przez sforę wilków i biernie przyglądające się scenie psy, wielokrotnie interpretowana była w kontekstach politycznych i niewątpliwie wpisuje się również na poziomie symbolicznym w filmowy przekaz Saury, choć trudno tu mówić o dosłownej, oczywistej dla widza inspiracji.

Drugi film wykorzystujący wątek Goyowskiego *Saturna, Labirynt Fauna* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) Guillermo del Toro, lokuje się na przeciwstawnym biegunie plastycznych inspiracji. Prolog o Hiszpanii 1944 roku – kiedy wojska frankistowskie wyniszczały resztki partyzanckich oddziałów, walczących w imię obalonej Republiki – łączy się tu z baśnią o zagubionej księżniczce. Pomiedzy tymi dwoma rzeczywistościami rozpięta jest opowieść del Toro. Labirynty historii wrastają w mit, baśń, legendę. Plączą się ścieżki znaczeń, nakładają na siebie warstwy inspiracji. Główna bohaterka, Ofelia (Ivana Baquero) jest Alicją z Krainy Czarów ze słynnej opowieści Lewisa Carrolla, odkrywającą magiczną przestrzeń w korzeniach prastarego drzewa, ale i dziewczynką z zapalkami z baśni Andersena, śniącą swój sen o świecie ciepłym i jasnym, gdzie nie istnieje śmierć.

Ofelia, tak jak chłopiec z *Tanga*, ma trzynaście lat. Oboje giną na zakrętach przedstawiającej się przez ich życie historii i podobnie jak u Saury, również tutaj jest ona pokazana poprzez pryzmat Goi. Tytuł filmu przywodzi na myśl, wydany w 1943 roku, *Laberinto español* (*Hiszpański labirynt*) Geralda Brenana, opowiadający o okrucieństwie wojny domowej. Faun, który staje się władcą labiryntu del Toro, wydaje się symbolizować przeniesienie historycznych realiów na grunt uniwersalnej baśni, dotyczącej także innych miejsc i czasów. Równocześnie nie przestaje ona jednak dotyczyć frankistowskiej Hiszpanii, która jest tu czymś znacznie więcej niż tylko tłem losów małej Ofelii. Wydaje się, że nie przez przypadek urodziła się ona w 1931 roku, roku ustanowienia Drugiej Republiki, nazywanej w Hiszpanii piękną dziewczynką (*la Niña bonita*), kruchą i umarłą przedwcześnie.

Film del Toro przypomina tajemniczą układankę, gdzie wszystkie elementy powiązane są siatką wzajemnych relacji. Poszczególne motywy nieraz dublują się, wystę-

⁴³ Zob. J. Cánovas Belchí: *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*. W: *De Goya à Saura...*, s. 89.

pują w kilku konfiguracjach, wzbogacając metaforyczny sens. Przedmioty, gesty, kierunki spojrzeń nakładają się na siebie, historia przekształca się w legendę, a świat fantastyczny nieustannie przenika się ze światem realnym. Ujęcie kolistego labiryntu, znaczonego bruzdami korytarzy, zestawione zostaje w następnym kadrze z krążkiem obracającej się winylowej płyty w siedzibie kapitana (Sergi López), ojczyma dziewczynki, a jej nieżyjący ojciec okazuje się władcą podziemnego królestwa. Magiczna kreda stwarza wyjście z każdego pomieszczenia, a pomagająca partyzantom Mercedes (Maribel Verdú) otwiera w kamiennej podłodze skrytkę, nawiązując do gestu dziewczynki rysującej prostokąt drzwi. Kapitan, znajdując w swojej siedzibie kawałek kredy – znak kultury, wyciąga pistolet, tak samo jak wówczas, gdy dowiaduje się o wspieraniu partyzantki. Przyjęcie wydane przez ojczyma znajduje odpowiednik w przynoszącej śmierć uczcie, urządzonej przez Hombre Pálido – najbardziej przerażającego mieszkańca labiryntu, wzorowanego na *Saturnie Goi*.

Podobieństwo pomiędzy Vidalem a Hombre Pálido uderza zwłaszcza pod koniec filmu, gdy kapitan zabija, a kula partyzantów upodabnia jego twarz do maski potwora z rozciętymi ustami i krwawą szczeliną zamiast oczu. Pożeranie potomstwa staje się metaforą, w której zamyka się unicestwienie nieposłusznej Ofelii, ale i śmierć zadawana w wojnie domowej, gdzie Hiszpanie zabijali Hiszpanów w imię odmiennych ideologii, a linie politycznych podziałów nieraz przebiegały też przez rodziny, dzieląc je na tzw. „dwie Hiszpanie”. Hombre Pálido pożera tu jednak nie tylko dzieci, ale też i maleńkie wróżki – symbol świata fantazji, dla którego nie ma miejsca we frankistowskim systemie wychowania i edukacji. Przemoc jest ślepa – przebudzone monstrum wkłada sobie gałki oczu w krwawe otwory w dłoniach, wzrok służy mu już tylko do zaspokojenia pragnienia rozcapierzonych palców. W podziemnej sali, do której wchodzi Ofelia, by wypełnić zlecone jej przez Fauna magiczne zadanie, jak niema przestroga piętrzą się stosy dziecięcych bucików. Także zastygłe na sklepieniu obrazy dzieci pożeranych przez Hombre Pálido, jak malowidło ścienne *Goi*, wydają się nieść w sobie dramatyczne ostrzeżenie. Ofelia idzie wzdłuż suto zastawionego stołu. Jej palce dotykają lśniących, ciężkich od soku kiści winogron. Wkładając do ust ciemnofioletowe grono owocu budzi uśpione monstrum i jedynie magiczna kreda – symbol kultury – pozwala wyjść cało z podziemia.

Status baśniowych postaci pozostaje niejasny aż do samego końca. Nie tłumaczy go nawet perfekcyjnie rozegrana konfrontacja mającego kapitana Vidala i Fauna, którzy w sercu labiryntu domagają się od Ofelii, by oddała im swojego braciszka. Vidal

chce syna nie po to, by go zabić, lecz aby zrobić z niego mężczyznę w duchu frankistowskim. Faun domaga się śmierci chłopca, która ma okupić powrót Ofelii do jej królestwa. Ostatecznie jednak wydaje dziewczynkę na śmierć z rąk jej ojczyzna, co pozwala do końca wybrzmieć mrocznemu mitowi Saturna.

Fabula doskonale rozegrana jest poprzez detale. Ofelia podaje ojczymowi na przywitanie lewą rękę, gdyż w prawej trzyma książki. „Podaje się drugą rękę” – stwierdza kapitan, ściskając do bólu dłonie pasierbicy. Poprzez ten epizod wprowadzone zostają niemal wszystkie ważniejsze wątki filmu – rola książek w życiu dziewczynki, spotkanie baśni z historią oraz stosunek Vidala do przybranej córki i do kultury, która zderzona zostanie z wartościami frankizmu, z kultem męskości pojmowanej jako okrucieństwo, dominacja i oczekiwanie bezwzględnej posłuszeństwa. Podobnie czas mityczny, zakrzepły w murach labiryntu i za szkłem magicznej klepsydry, zestawiony będzie z czasem historii, odmierzany wskazówkami obsesyjnie pielęgnowanego przez kapitana zegarka, którego tykanie odlicza ziarenka chwil, piętnuje niepunktualność, wieszczy śmierć.

W korytarzach historii gubi się mała Ofelia, ale i wszyscy inni bohaterowie filmu – uwikłani w meandry niełatwych wyborów, często skazani na przegraną. Gdzieś poza kadrem wiemy przecież, że partyzanci, którzy uszli zwycięsko z pola walki, prawdopodobnie polegą już wkrótce, a frankizm dobiegnie końca dopiero za trzydzieści jeden lat.

W *Labiryncie Fauna* historyczny rys poddany zostaje strukturze mitu. Celem nie jest rekonstrukcja wydarzeń 1944 roku, lecz wykorzystanie ich do stworzenia baśniowo okrutnej metafory walki dobra ze złem. Jest to ta sama walka, która toczy się na akwafortach Goi, choć tam dobro i zło nie jest na stałe przypisane żadnej opcji politycznej, a jednoznaczne kontrasty czerni i bieli dotyczą tylko estetycznej strony grafik. W filmie del Toro żołnierze Franco są czarni jak noc, partyzanci biali jak pierwszy śnieg. Ten uproszczony podział sprowadza historię do rangi przypowieści, choć jest ona równocześnie wypełniona przenikliwą metaforyką, oddającą istotę frankizmu, docierającą do jego sedna poprzez język symbolu, a nie realistycznej reprodukcji przeszłości, jaką stały się *Okropności wojny* Mario Camusa. Guillermo del Toro miesza porządek historyczny z fantastycznym, nie stroniąc jednak od pokazywania na ekranie bólu i przemocy. Symbole nie zastępują tu fizycznego cierpienia. Dosłowność okrucieństwa posunięta do granic wytrzymałości splata się z wieloznacznością baśniowej aury, przedmiotów, które stają się znakami innych rzeczywistości i słów niosących w sobie moc zmiany losu.

„Los laberintos que crea el tiempo, se desvanecen” – „Labirynty, które stwarza czas, przemijają”⁴⁴ – pisał Federico García Lorca, który w 1936 roku, w pierwszym miesiącu wojny domowej, zginął w Granadzie rozstrzelany przez frankistów, stając się ofiarą tego samego szaleństwa, które zabija Ofelię w sercu labiryntu⁴⁵.

Anonimowe ostrza bagnetów wymierzone są w grupę skulonych postaci, wydobytych z czerni tła – już za chwilę padnie komenda do wystrzału i wszystko się skończy. *No se puede mirar* (Nie można na to patrzeć) – pisze Goya pod dwudziestą szóstą ryciną z cyklu *Okropności wojny*. „Nie można patrzeć” również na umęczonego torturami, zawieszonego głową w dół mężczyznę, którego przedstawił artysta na mniej znanym rysunku pod tym samym tytułem⁴⁶. Scen, na które „nie można patrzeć” jest zresztą dużo więcej – na grafikach i obrazach Goi, w *Okropnościach wojny* Camusa, w *Godzinie odważnych*, w filmach Saury, w *Labiryncie Fauna* i na corocznych konkursach World Press Photo. Meandry przeszłości rozsypują się i gasną. To, co przemija, powraca jednak w wiecznym kole zdarzeń.

⁴⁴ F. García Lorca: *Y después*. W: tegoż: *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Edición de A. Josep y J. Caballero. Madrid 2001, s. 152.

⁴⁵ Na temat *Labiryntu Fauna* zob. szerzej J. Aleksandrowicz: *Zagubieni w meandrach historii*. „Opcje” 2007, nr 2 (67), s. 97–99.

⁴⁶ Mowa o grafice z *Albumu C* z lat 1810–1814 – szerzej zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 244; V. I. Stoichita., A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 99.

Rozdział VI

El espejo indiscreto.

Konteksty społeczne

Goya wymyślił spokraczenie – *esperpento*, deformację krzywego zwierciadła. Klasyczni bohaterowie wybrali się na spacer po uliczce del Gato.

Ramón del Valle-Inclán¹

Waleczni *toreros* i spojrzenia znad wachlarza.

El Conde de Maravillas, El dos de mayo, Pepe-Hillo i La condesa María

Konteksty społeczne w sztuce Goi obejmują szeroki wachlarz ważnych, charakterystycznych dla tego artysty tematów. Wielu z nich poświęcono osobne, obszerne opracowania². Do zagadnień tych zaliczyć można relacje pomiędzy kobietą a mężczyzną (małżeństwo, prostytutkę oraz grę w uwodzenie), a także sabaty czarownic i zabobony, tematy religijne i problem inkwizycji, ludowe święta i obyczaje, sceny z korridy i portrety sławnych *toreros* oraz nurt karykatury i krytyki. Konteksty społeczne to również

¹ R. del Valle-Inclán: *Blaski cyganerii. Komedia krzywego zwierciadła (Esperpento)*. W: tegoż: *Dziwadła i makabrydy. Teatr*. Przeł. i posłowiem opatrzyła Z. Szleyen. Kraków 1975, s. 79.

² Zob. np.: R. Alcala Flecha: *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáseres 1984; E. Hellman: *Jovellanos y Goya*. Madrid 1988; N. Glendinning, P. Aullón de Haro, J. Vega y C. Herrero: *Realidad y sueño en los viajes de Goya: Actas de las I Jornadas de arte en Fuendetodos*. Zaragoza 1996; J. L. Morales y Marín: *Goya, pintor religioso*. Zaragoza 1990; F. Portela Sandoval: *Don Francisco de Goya y las artes y tradiciones populares de la España del siglo XVIII*. W: *Etnología y tradiciones populares (I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares)*. Zaragoza 1969; F. J. Sánchez Cantón: *Los niños en las obras de Goya*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949; N. Seseña: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004.

wyniosłe twarze monarchów i przenikliwe, zasmucone spojrzenia *ilustrados* i o nich też będzie tutaj mowa, choć dokładniejszą analizą portretów i autoportretów Goi zajmę się dopiero w rozdziale ósmym.

Sceny inspirowane twórczością Goi po raz pierwszy pojawiły się w kinie hiszpańskim w roku 1926, w filmie *El Conde de Maravillas* (*Hrabia de Maravillas*) José Buchsa (a w każdym razie brak danych o wcześniejszych inspiracjach). Scenariusz autorstwa reżysera i José Forsa powstał na podstawie powieści *Le Chevalier D'Harmental* (*Kawaler D'Harmental*) Alexandre Dumasa³, choć raczej nie można tu mówić o wiernej adaptacji. Hiszpańscy twórcy zaczerpnęli z literackiego pierwowzoru pewien ogólny zarys fabuły, zmieniając bardzo wyraźnie jej kulturowy kontekst. Akcja zamiast w Paryżu rozgrywa się w Madrycie, a jej czas przesunięty zostaje do przodu niemalże o sto lat. Odpowiednikiem wciągniętego w polityczny spisek D'Harmentalą staje się El Conde de Maravillas – Luis de Segorbe, francuska Bathilde „przechrzczona” zostaje na hiszpańską Marię, a jej opiekun Buvat na Don Plácido. W książce ma zostać porwany regent Francji, tymczasem w filmie ofiarą spisku pada Godoy. Ostatecznie, podobnie jak jego powieściowy prototyp, przebacza on skazanemu na śmierć młodzieńcowi – w filmie dzieje się to jednak dzięki wstawiennictwu aktorki Tirany, co znów jest dodanym, rdzennie hiszpańskim akcentem.

Do czasów obecnych zachował się jedynie fragment filmu, który można obejrzeć w archiwach Filmoteki Hiszpańskiej w Madrycie. Pokazuje on komiczną postać Don Plácido (José Montenegro), tłumaczącego swojej podopiecznej Marii (Carmen de Toledo), że był właśnie w pałacu Godoya, przeciwko któremu zawiązano spisek, a kiedy wracał do domu został napadnięty, ale ktoś w ostatniej chwili uratował mu życie. Maria z przerażeniem pyta czy wśród spiskowców był Luis de Segorbe (Pedro Larrañaga), co pozwala niezawodnie przeczuć wątek romansowy opowieści. Ukochany dziewczyny, mieszkający po drugiej stronie wąskiej uliczki, przyznaje ze skrucą, że rzeczywiście przystał do spisku i uratował życie jej ojcu, po czym następuje pełne uniesień pogodzenie. W międzyczasie Don Plácido poddaje się groteskowej głodówce w obawie przed otruciem i ucieka w sen, chowając się pod łóżko, a spiskowcy szykują drugą próbę zamachu – chcą porwać Godoya, kiedy będzie przebywał w Parku Retiro, i wywieść go do Portugalii, jednak dzięki podsłuchującej pod drzwiami kobiecie o sprawie dowiaduje się policja i udaremnia spisek.

³ Por. A. Dumas: *Kawaler D'Harmental*. Przeł. I. Rogozińska. Warszawa 1982.

We fragmencie tym brak ewidentnych, zaczerpniętych z Goi „żywych obrazów”, możemy jednak odnaleźć wpływ jego twórczości w kompozycji niektórych ujęć i w charakterystycznych dla artysty motywach. María wypatrująca na balkonie ukochanego odsyła do *majas* na balkonie malowanych przez Goyę⁴. Szczelnie poowijani płaszczami mężczyźni przypominają postacie z kartonów, przede wszystkim z *El paseo de Andalucía* (*Spacer andaluzyjski*, 1777), ale tego typu postacie opisuje też Dumas w powieści. Tańcząca w bodedze *maja* kojarzyć się może z niektórymi obrazami i rysunkami Goi. Oglądamy także portretowane przez niego postacie historyczne – słynną aktorkę Tiranę i Godoya.

Wpływow Goi doszukać się też można w scenach z życia arystokracji, choć brak tu dosłownie przeniesionych na ekran obrazów. Chodzi raczej o uchwycenie szczególnej atmosfery ogarniętego modą francuską dworu oraz o pewne podobieństwa kompozycyjne i tematyczne. Jean-Claude Seguin twierdzi na przykład, że jedna ze scen pałacowych przypomina portret *Familia de los duques de Osuna* (*Rodzina książąt Osuna*, 1788), gdzie indziej dopatruje się wpływow malarstwa współczesnego Goi Luisa Pareta, zwłaszcza jego płótna *Carlos III comiendo ante su corte* (*Karol III jedzący obiad w obecności swojego dworu*, 1770)⁵.

W Madrycie osadził Buchs również akcję swojego następnego filmu – *Drugi maja*, o którym była już mowa w związku z tłem historycznym oraz z postacią Goi. Spośród wątków społecznych tej opowieści na pierwszy plan wybija się kontrast pomiędzy zwolennikami tego, co w kulturze Hiszpanii importowane z Francji (*afrancesados*) a miłośnikami rdzennie hiszpańskich tradycji (*españolistas*). Owa dychotomia przejawia się już w samej fabule filmu. Historia zaczyna się, gdy pewnego słonecznego dnia Hiszpanka Rosario (Amelia Muñoz) spotyka Alfonsa de Alcalá (Manuel Soriano), młodego malarza, ucznia Goi. Jak nietrudno się domyślić, młodzi zakochują się w sobie i niewiele brakuje, by żyli razem długo i szczęśliwie, jednak na drodze staje im Laura de

⁴ Tej tematyce poświęcił Goya dwa płótna w latach 1808–1812, były to *Maja y celestyna al balcón* (*Maja i celestyna na balkonie*) oraz *Majas al balcón* (*Maje na balkonie*). Szerzej na temat drugiego z obrazów zob. H. von Sonnenburg: *Sobre el cuadro “Las majas al balcón” del Metropolitan museum de Nueva York*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 151–155.

⁵ Por. J.-C. Seguin: *Goya au cinéma*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 63–64.

Montigny (Aurora García Alonso), arystokratka francuska, którą Alfonso poznaje w pracowni swojego mistrza, nie wiedząc, że została wysłana do Madrytu przez Napoleona. Znajomość szybko przeradza się w romans. Widzimy kolejne artystyczne *tertulias* oraz spotkania sfrancuziałej arystokracji hiszpańskiej. Kontrast pomiędzy tym, co hiszpańskie a tym, co francuskie przybiera na sile zwłaszcza w sekwencji w Parku Retiro, podczas której Alfonso dowiaduje się o uwikłaniu Laury w spisek polityczny, co skutkuje romantycznym konfliktem pomiędzy miłością patrioty i kochanka („Kocham Cię, ale jesteś wrogiem mojej ojczyzny” – mówi malarz). Przy parkowej bramie Alfonso i Laura spotykają Rosario. Operator pokazuje wówczas w kadrze w znaczącej, symetrycznej kompozycji mężczyznę i dwie kobiety – po jednej stronie Rosario w stroju *majas*, a po drugiej Francuzkę.

W *Drugim maju*, w sekwencji pikniku nad Manzanares, pojawia się pierwsze w kinie hiszpańskim wyraźne nawiązanie do scen z kartonów Goi i do obrazka przygotowawczego *La pradera de San Isidro* (*Łąka San Isidro*, 1788), na podstawie którego nie powstał ostatecznie gobelin. Do filmu wprowadza również Buchs postać ślepego gitarzysty rodem z kartonów⁶. Będą to najczęściej przytaczane goyowskie motywy, zarówno w okresie kina niemego, jak i w latach czterdziestych i pięćdziesiątych.

W drugiej części filmu oglądamy sekwencję korridy luźno inspirowaną cyklem *Tauromachia*. Bliska *Kaprysom* kobieca przewrotność i męska brutalność znajduje z kolei wyraz w scenach, gdy francuscy żołnierze zaczepiają *majas*. W duchu *Kaprysów* utrzymany jest też wątek Rosario, którą francuski kapitan Legarnier próbuje nakłonić do prostytucji, oferując wolność ukochanego w zamian za wspólnie spędzoną noc. Na każdym kroku podkreśla się tu uczciwość hiszpańskiego ludu, który staje w obronie niewinnych, rzucając często na szalę własne życie. Również główny bohater ostatecznie wyskakując oknem z mieszkania próbującej go zatrzymać Laurę, przyłącza się do powstania i odzyskuje hiszpańską narzeczoną.

Właściwie wszystkie inspiracje Goyą służą tutaj uwypukleniu hiszpańskości – zarówno w sferze strojów, obyczajów, charakterystyki postaci, postaw społecznych, jak i wątków politycznych, o których pisałam w poprzednim rozdziale. Za pomocą odniesień

⁶ Motyw gitarzysty pochodzi z dwóch płócien Goi – *El ciego de la guitarra* (*Ślepy gitarzysta*) z 1778 roku oraz z późniejszego o dwa lata *El majo de la guitarra* (*Majo z gitarą*). Obydwa obrazy znajdują się obecnie w Muzeum Prado.

do dzieł artysty tworzy Buchs klimat dziewiętnastowiecznej Hiszpanii, gdzie to, co narodowe, przeciwstawione zostaje modom i gustom francuskim.

Niestety nie zachowała się żadna kompletna kopia następnego filmu Buchsa – nakręconego w 1928 roku *Pepe-Hillo*. W madryckiej filmotece można obejrzeć zaledwie jego fragment, który daje jednak pewne wyobrażenie na temat całości. Zachowana część jest przede wszystkim naszpikowana tym, co kojarzone z hiszpańskością w jej najbardziej zewnętrznych przejawach, sprowadzonych do folkloru Andaluzji. Mamy tu więc romans przy kracie okiennej, typową bodegę i mężczyzn pijących wino, tancerki i gitarzystów, owinięte szczelnie w płaszcze postacie, a także specyficzne połączenie miłości i śmierci, o którym będzie jeszcze szerzej mowa pod koniec tego rozdziału. Z uwagi na głównego bohatera, wielką gwiazdę korridy Pepe-Hillo⁷, którego przedstawił na swoich rycinach Goya, mocno obecny jest w filmie także wątek tauromachii.

Sama opowieść to dość typowy dla lat dwudziestych melodramat. Piękna Consuelo (Blanca Rodríguez) kocha z wzajemnością tytułowego Pepe-Hillo (Ángel Alcaraz), o którego zabiega bezskutecznie inna kobieta (María Caballé). Rodzice Consueli nie godzą się jednak na związek córki z *torero*, udaremniają jej ucieczkę z ukochanym i odsyłają dziewczynę do klasztoru, gdzie umiera z miłości, jak to się nieraz w tamtych czasach czy też opowieściach z tamtych czasów zdarzało. Zrozpaczony Pepe poświęca się bez reszty korridzie. Widzimy go na przykład podczas konnej walki z bykiem na łące, bliskiej niektórym scenom *Tauromachii*. Występuje tu również postać słynnego, portretowanego przez Goyę Pedro Romero⁸, który konkurował na arenach z głównym bohaterem filmu.

W tym samym roku co *Pepe Hilo* powstał film *La Condesa María* (*Hrabina María*) – opowieść osadzona w początkach XX wieku, wyreżyserowana przez Benito Perojo, późniejszego twórcę *Goyescas* (1942). Zachowana kopia niestety nie obejmuje pierwszej sekwencji filmu. W prasie z epoki odnaleźć można informacje o tym, że początkowe sceny pokazywały przyjęcie zorganizowane przez tytułową hrabinę na wzór kantonów Goi⁹. Zamieszczony w piśmie „ABC” tekst informuje o perfekcjonizmie

⁷ Por. rozdział czwarty, s. 103, przypis 6.

⁸ Por. rozdział czwarty, s. 108, przypis 18.

⁹ Por. R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid 1994, s. 143–144, 150.

technicznym filmu, który urzekał współczesnych widzów nowoczesnością przekazu¹⁰. W podobnym tonie pisze o *Hrabinie Marli* Fernando Ballestro w piśmie „El Cine” dodając, że pierwszy fragment to „reprodukcje w technikolorze” płócien Goi – *La vendimia* o *El Otoño* (*Winobranie* lub *Jesień*, 1786–1787), *Ciuciubabka* i *El manteo* (*Peleryna*), znanego dziś jako *Pajac*¹¹.

Na tym kończą się inspiracje sztuką Goi w hiszpańskim kinie niemym. Wiele motywów z tego okresu, powróci w filmach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. W nowym systemie politycznym nie będzie już możliwe pokazanie mrocznego Goi z czasów wojny napoleońskiej, ale sielanki z kartonów staną się równie popularne w swych nowych, dźwiękowych wcieleniach, choć głównymi bohaterkami będą już raczej nie hrabiny, lecz aktorki.

Madryt z palety mistrza.

Esencia de verbena

Miasteczko Fuendetodos zagubione w sepiach surowego, nieoszlifowanego pejzażu Aragonii, pobliska Saragossa z wyznaczającymi rytm dnia dzwonami Bazyliki Nuestra Señora del Pilar, tętniący życiem Madryt, iskrząca słońcem biel i zieleń Andaluzji – tak można by rozrysować mapę hiszpańskich miejsc związanych z Goyą. W filmach inspirowanych jego dziełem niewątpliwie najważniejszą rolę odgrywa Madryt. Dzieje się tak zresztą nieprzypadkowo – to właśnie w stolicy twórczość malarza wkroczyła na nowe tory, tam został portrecistą rodziny królewskiej, utrwalił na kartonach sielankę pikników nad brzegami Manzanares, a wiele lat później namalował koszmarnie wizje na ścianach Quinta del Sordo.

¹⁰ *La Condesa María*. „ABC”, 8 febrero 1928, s. 11 – cyt. za: J. T. Cánovas Belchi: «*Corazones sin rumbo*» (1928) de Benito Perojo: un ejemplo de la presencia de la vanguardia alemana en el cine español de los años veinte. W: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815041000570517429079/p0000001.htm> – dostęp: VII 2009.

¹¹ F. Ballestro: *La Condesa María*. „El Cine”, 27 febrero 1928, n ° 829 – cyt. za: J. T. Cánovas Belchi: «*Corazones sin rumbo*»... Zob. także: R. Gubern: *Benito Perojo...*, s. 143, 150; J.-C. Seguin: *Goya au cinéma...*, s. 68.

Zwykle o osadzeniu akcji w Madrycie decydują względy historyczne – opowieści o powstaniu 2 maja 1808 (*Drugi maja*), o wojnie napoleońskiej (*Okropności wojny*), o Muzeum Prado podczas wojny domowej (*Godzina odważnych*) czy o intrygach królewskiego dworu za czasów Karola V (*Volavérunt*) siłą rzeczy muszą przynajmniej częściowo rozgrywać się w stolicy. Bywa jednak i tak, że Madryt kusi filmowców nie tyle jako miejsce ze swoją konkretną historią, ale raczej jako barwny świat zabaw, strojów i zwyczajów jego dawnych mieszkańców oraz okazja, by przenieść na ekran kartony dla fabryki gobelinów w ich naturalnej – choć często odtworzonej w studiu – scenerii. Z taką sytuacją spotkamy się na przykład w *Goyescas* czy w *Mai w płaszczu*, o których będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

Pierwszym filmem dokumentalnym wiążącym Madryt z płótnami Goi jest *Esencia de verbena (Istota fiesty)* wyreżyserowana w 1930 roku przez Ernesto Giméneza Caballero i udźwiękowiona przez niego w 1947. Sam artysta definiuje swoje dzieło w podtytule jako *Poema documental de Madrid en 12 imagenes*, czyli *Poemat dokumentalny o Madrycie w dwunastu obrazach*. Kolejny napis precyzuje, iż źródeł owych obrazów należy szukać w twórczości Picassa, Goi, Marujy Mallo i Picabii.

Tytułową *esencia de verbena* przetłumaczyć można dosłownie jako olejek czy perfumy z werbeny, ale także jako istotę, kwintesencję zabawy ludowej i właśnie ten drugi przekład w pełni oddaje sens filmu. Giménez Caballero opowiada tu bowiem o rozmaitych madryckich fiestach, organizowanych głównie w święta religijne. Jako pierwszą pokazuje uroczystość ku czci świętego Antoniego, rozgrywającą się na tle kościółka ze słynnymi freskami Goi. Po chwili w kadrze pojawia się obraz *Łąka San Isidro*, a następnie jego aktualizacja – tłum dwudziestowiecznych *madrileños*, którzy tak jak ci z czasów Goi przychodzą na łąkę w święto jej patrona. Kolejne ujęcie przedstawia pobliski kościół pod wezwaniem świętego Izydora, a kompozycja kadru i zgromadzony wokół świątyni wesoły tłum odsyła do mniej znanego płótna *La eremita de San Isidro el día de fiesta (Kościółek San Isidro w dniu święta, 1788)*. Na tym kończą się bezpośrednie nawiązania do Goi, choć wiele motywów filmu – takich jak procesje, targi, przebierańcy, pajace, korrida – bliskich jest jego twórczości i może budzić luźne skojarzenia z niektórymi dziełami, na przykład pokazane w filmie występy artystów ulicznych przypominają nieco obraz *Los cómicos ambulantes (Wędrowni komedianci, 1793–1794)*, nie może być tu jednak mowy o ewidentnych wpływach.

Prawdopodobnie nieprzypadkowa jest też zbieżność w scenie naciągania pończochy, która wydaje się być u Giméneza Caballero echem niektórych rysunków i grafik

Goi, a zwłaszcza *Kaprysu* zatytułowanego *Bien tirada está* (*Już dobrze naciągnięta*)¹². Podobnie jak na rycinie, również i w filmie motyw naciągania pończochy wiąże się z uwodzeniem. Mężczyzna, patrzący na kobietę z pończochą, cały jest spojrzeniem. Reżyser multiplikuje jego fotografowane w wielkim planie oczy, które wypełniają w licznych kopiach cały ekran. Gra z pończochą i nogą w rolach głównych ma w oczywisty sposób zwabić mężczyznę-podglądacza. W przeciwieństwie jednak do rysunków Goi, gdzie młode, kuszące kobiety niemal zawsze przebywają w towarzystwie staruchy, kupczącej ich wdziękami, w *Istocie fiesty* kokietka jest sama i pewna siebie. Doskonale wie, jak sobie radzić i uśmiecha się odważnie wąską linią uszminkowanych ust.

Marzenie, by poprzez nawiązanie do Goi ukazać pejzaż współczesnego Madrytu, towarzyszyło też młodemu Carlosowi Saurze. Jako osiemnastolatek wybrał się z szesnastomilimetrową kamerą Paillard na łąkę San Isidro, skąd wówczas podziwiać można było jeszcze widok namalowany przez Goyę. Reżyser chciał zrobić dokument o pielgrzymach, którzy przychodzą na łąkę w święto jej patrona, odnaleźć pewne podobieństwo pomiędzy Madrytem współczesnym i tym, który znał malarz¹³. Nie miał być to „żywy obraz”, lecz reportaż nakręcony w goyowskiej scenerii¹⁴, obecnie zniszczonej przez blokowiska piętrzące się gęsto na drugim brzegu Manzanares. Ostatecznie jednak film ten nigdy nie został zrealizowany do końca.

Poprzez Goyę próbują ukazać życie Madrytu również dwa inne, tym razem ukończone dokumenty. Pierwszy z nich to *Aquel Madrid de Goya* (*Tamten Madryt Goi*) z 1944 roku w reżyserii Manuela Hernández Sanjuana. Drugi, nakręcony w roku 1970 przez Jesúsą Fernández Marcosa i Andrésa Berenguera, zatytułowano *La España de Goya* (*Hiszpania Goi*). Madryckie życie dworu, a także zwyczaje hiszpańskiego społeczeństwa pokazują tu twórcy poprzez pryzmat kartonów dla fabryki gobelinów, szkiców i portretów autorstwa Goi.

Szerzej o goyowskich sceneriach, także, choć nie tylko, tych rodem z Madrytu będę pisać w rozdziale ósmym. Tutaj chciałam zarysować motyw stolicy, jako jeden z

¹² Motyw ten pojawia się także na rysunku *Joven estirándose la media* (*Młoda kobieta wciągająca pończochę*) z *Albumu A* (1796) oraz na innej grafice z *Kapryсів*, zatytułowanej *Ruega por ella* (*Modli się za nią*).

¹³ C. Saura: *Prólogo*. W: tegoż: *Goya en Burdeos: guión original de la película dirigida por Carlos Saura*. Prólogo e ilustraciones de C. Saura. Barcelona 2002, s. 7.

¹⁴ C. Saura: *Entrevista*. W: *De Goya à Saura...*, s. 243.

powracających wątków społecznych w filmach inspirowanych pracami mistrza z Fuentodos. Zwyczaje, stroje i ulubione miejsca *madrileños* (a szczególnie *manolas* i *manolos*, czyli madryckich *majas* i *majos*) bardzo często przywołuje się bowiem poprzez Goyę. Jego dzieła, a zwłaszcza kartony dla królewskiej fabryki gobelinów, stały się swoistymi ikonami osiemnastowiecznej, ale i późniejszej hiszpańskiej stolicy i jej mieszkańców.

Piknik na brzegu rzeki.

Goyescas, La maja del capote, María Antonia la Caramba i La Tirana

Madryt z płócien Goi pojawia się również w *Goyescas* Benito Perojo, dzieje się to już jednak na zupełnie innych zasadach i to nie tylko dlatego, że film jest fabułą, a nie dokumentem, ale i z powodu specyfiki wykorzystywania malarskich inspiracji, które nie nabierają tu charakteru reportażowego, lecz *stricte* dekoracyjny. Film miał swoją premierę w 1942 roku i jest doskonałym odbiciem czasu, w jakim został zrealizowany. W okresie izolacjonizmu kulturalnego Hiszpania wracała bowiem do swojej tradycji muzycznej, powiązanej zwykle z Andaluzją¹⁵. W tym wypadku wykorzystano zarówno muzykę jak i tytuł cyklu autorstwa, wspomnianego już w rozdziale trzecim, Enrique Granadosa.

W *Goyescas* dobroć ludu przeciwstawiona jest perwersyjności arystokracji i monarchii, co także było bardzo popularnym motywem w filmach z początku lat czterdziestych i służyło za swoiste narzędzie polityczne¹⁶. Film Perojo traktowany jest często jako wręcz modelowy przykład inspirowanego Goyą kina historycznego, powstającego w czasach dyktatury Franco¹⁷. Reżim frankistowski kreował wizerunek Goi jako patrioty, obrońcy tradycji, wielbiciela tego, co ludowe, człowieka o skromnych korzeniach,

¹⁵ Por. J. M. Caparrós Lera: *El cine español bajo al regimen de Franco (1936–1975)*. Barcelona 1983, s. 28–30; M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 75.

¹⁶ Zob. szerzej C. Cadafalch, C. Grandas: *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perojo, J.Orduña y L. Buñuel*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 480.

¹⁷ Zob. J.-C. Seguin: *Goya au cinéma...*, s. 75.

który wspiął się na wyżyny popularności dzięki swojej sztuce a nie koneksjom¹⁸. Film okazuje się więc być raczej dokumentem epoki, w której powstawał, niż wiarygodnym obrazem osiemnastowiecznej Hiszpanii. Występują tu bohaterowie całkowicie fikcyjni, ale też – co ciekawe – fikcyjni, będący jednak oczywistą aluzją do postaci historycznych. (W przeciwieństwie do *La Tirany*, twórcy filmu nie zastrzegają, że „postacie nie-historyczne są wymyślone, a wszelkie podobieństwo do znanych faktów i osób jest czysto przypadkowe”). Taką wręcz przejaskrawioną aluzję stanowi filmowa hrabina de Gualda, której stroje, pozycja społeczna i sposób zachowania ewidentnie odsyłają do księżnej Alba i związanych z nią romantycznych legend, ale i faktów, znanych między innymi z korespondencji. Na przykład hrabia del Carpio w liście do markizy de la Solana – surowej damy, której znakomity portret namalował Goya – pisze, że księżna Alba „używa czasu przyjemnie śpiewając [...] kuplety i zazdroszcząc majom”¹⁹. Do dziś przetrwały rozmaite legendy na temat księżnej przebranej w ludowe stroje i kosztującej popularnych rozrywek. Nie była w tym zresztą odosobniona – arystokracja tamtego czasu nieraz przebierała się dla zabawy za postacie z ludu, najczęściej za *majas* i *majos*. José Ortega y Gasset, w cytowanej już wielokrotnie książce *Velázquez i Goya*, fascynację warstw wyższych obyczajami ludu nazywa plebeizmem i opisuje jako „osobliwość, która przez wiele pokoleń określa [...] styl życia w Hiszpanii. Lud kultywował własne formy życia z zapalem, z pełną tego stanu świadomością i niewysłowionym zadowoleniem, w ogóle nie popatrując z ukosa i tęsknie na arystokratyczne obyczaje. Ze swej strony warstwy wyższe czuły się szczęśliwe, ilekroć mogły odejść od wytwornych manier i zanurzyć się w plebejskości”²⁰, której najbardziej popularnymi przejawami stały się korrida i teatr oraz stroje mieszkańców Madrytu i kilku głównych miast Andaluzji, wraz z nierozłącznym zbiorem zachowań, gestów, zwrotów, sposobów poruszania się i mówienia.

Na motywie przebieranki oparta jest właściwie cała fabuła *Goyescas*. Wszystko zaczyna się w Teatro de la Cruz, gdzie hiszpańska gwiazda lat czterdziestych Imperio

¹⁸ Por. tamże, s. 76.

¹⁹ Cyt. za: J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya*. Przeł. R. Kalicki. Warszawa 1993, s. 231. Por. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987, s. 302.

²⁰ J. Ortega y Gasset: *Velázquez i Goya...*, s. 224. Por. tegoż: *Papeles sobre Velázquez y Goya...*, s. 295. Na temat plebeizmu zob. także rozdział drugi, s. 63–64.

Argentina wciela się jednocześnie w dwie role – siedzącej w łożu hrabiny de Gualda i występującej na scenie w ludowym stroju piosenkarki Petrilli. Już sam wątek teatryku, w którym pojawia się księżna jest charakterystycznym przykładem plebeizmu. W pełni wybrzmi on kilka scen później, gdy księżna przebiera się za mają.

Oprócz nawiązań do konkretnych prac Goi film zawiera także szeroki wachlarz motywów, które choć nie odsyłają bezpośrednio do żadnego dzieła artysty, są zakorzenione w jego twórczości – specyficzne światło latarni, architektoniczne łuki, sposób ubierania się postaci²¹. Wszystko to stwarza atmosferę Madrytu z końca XVIII stulecia, Madrytu Goi.

W bezpośredni sposób do prac artysty nawiązuje czołówka, gdzie oglądamy kolejno takie obrazy jak: *La cometa* (*Latawiec*, 1777), *Maja ubrana*, *El quitasol* (*Parasolka*, 1777), *Szczudła*, *Riña en la Venta Nueva* (*Bójka przed Nową Oberżą*, 1777), *El bebedor* (*Pijący*, 1777), *El baile a orillas de Manzanares* (*Taniec na brzegu Menzanares*, 1776), *Ciuciubabka*, *La Boda* (*Zasługiny*, 1791–1792), *La merienda* (*Podwieczorek*, 1776), *Ślepy gitarzysta*. Znamienne, że nazwisko Imperio Argentiny pojawia się na tle *Mai ubranej*, co odsyła do księżnej Alby, z którą wiąże się opisywana już legenda dotycząca obrazu. Wszystkie płótna z czołówki, za wyjątkiem właśnie *Mai ubranej*, przywołanej najwyraźniej z powodu legendarnych konotacji, namalowane zostały jako projekty dla królewskiej fabryki gobelinów, a ich beztraska atmosfera przenika także inspirowane twórczością Goi kadry filmu.

Maja ubrana powraca w nim raz jeszcze – jako „żywy obraz”. Hrabina de Gualda leży na łóżku w pozie idealnie imitującej tajemniczą modelkę Goi. Zastyga na moment nieruchomo, patrząc w oczy widza. Powtórzenie portretu jest tak nachalne, że nawet odbiorca niezaznajomiony dobrze ze sztuką hiszpańskiego mistrza musi zauważyć malarzkie upozowanie sceny. Po chwili w kadr wchodzi towarzyszący hrabinie mężczyzna, a ona sama burzy statykę obrazu, pograżając się w pasji miłosnych wyznań. Aluzja do postaci księżnej Alba, zawarta na poziomie legendy związanej z obrazem, wiąże się tu z tak ważnym w całej historii motywem przebieranki. Gualda-Alba pozuje bowiem w stroju mai. Co więcej, nie w stroju „jakiejś mai”, ale w stroju i pozycji najsłynniejszej z *majas* – *Mai ubranej* Goi.

Drugi „żywy obraz” zbudowany z udziałem hrabiny odsyła do postaci księżnej już w sposób całkowicie bezpośredni. Gualda stoi przed lustrem ubrana i upozowana do-

²¹ Por. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 75.

kładnie tak, jak Alba na swoim intrygującym portrecie w czarnej mantyli. Filmowa arystokratka patrzy w zwierciadło tak, jakby przeglądała się w portrecie Cayetany i w jej legendzie. Scena ta odsyła być może również do rysunku *Petimetra/Serpiente* (*Petimetra/Wąż*, 1797) z karykaturalnego cyklu *Niedyskretne lustro*, o którym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

Jak pisze Manuel Roteallar, w filmie Perojo toczy się swoista walka pomiędzy tym, co typowe dla Madrytu i tym, co importowane z zagranicy²². Trzeba jednak zaznaczyć, że ludowy temperament i spryt *majas* nieodmiennie wygrywa tu z pustką życia sfrancuziałej arystokracji, co doskonale współgra z nacjonalistyczną propagandą Franco. O ile bowiem u Goi zachwytowi barwną ludowością towarzyszą idee zaprzyjaźnionych *ilustrados*, o tyle w *Goyescas* wszystko to, co ludowości obce odgrywa rolę negatywną. Arystokratki przebierają się za *majas*, zapraszają ludowe tancerki na sceny swoich rezydencji i lubują się w popularnych fiestach, ale ów pociąg do ludowości okazuje się tylko grą pozorów. Hrabina wyznacza swemu nowemu amantowi schadzkę w bode-dze podczas fiesty San Antonio de la Florida (wybranej przez scenarzystę zapewne ze względu na skojarzenia z Goyą), mówiąc, że uwielbia ludowe zabawy. Gdy wysiada z lektyki pośród rozbawionego tłumu *manolas* i *manolos* jest tam jednak ewidentnie obca, a podszywanie się pod przebraną za wielką damę Petrillę wkrótce zostanie zdemaskowane. Pojedynek na śpiew toczony z prawdziwą *tonadillera* kończy się klęską hrabiny, która wraz ze swoim amantem musi pośpiesznie uciekać z pola wokalne bitwy. Kilka sekwencji później Petrilla wkracza do pałacu hrabiny w swoim ubraniu mai i bez problemu nabiera lokaja, że jest przebraną arystokratką. Wówczas odbywa się następny pojedynek – tym razem stoczony na argumenty i na terenie Gualdy – i choć wydaje się, że wygrywa go hrabina, jest to zwycięstwo bardzo krótkotrwałe.

Gualda próbuje odebrać Petrilli ukochanego, czyni to jednak bardziej dla kaprysu niż z prawdziwej pasji serca. Miłość mai okazuje się natomiast wystarczająco silna, by pokonać wszystkie przeszkody, nawet te rodem z najwyższych sfer. Sprytna *tonadillera* wykorzystując swój wdzięk i talent, puszcza oko do posilającego się w bodedze kapita-na, który na jej prośbę jest gotów podpisać każdy, nawet najbardziej absurdalny rozkaz. W ten sposób Petrilla zdobywa dokument nakazujący przeniesienie nowego adoratora

²² M. Rotellar: *Goya en el cine*. W: tegoż: *Aragoneses en el cine*. Vol. 3. Zaragoza 1972, s. 56.

hrabiny do dalekiego kontyngentu, co umożliwia szantaż, będący w gruncie rzeczy swoistą wymianą „mężczyzna za mężczyznę”.

Goyescas to jeden z przykładów pewnego modelu kobiecości, który zdumiewa w kulturze iberyjskiej, uważanej zwykle za ostoję machizmu. Niezależnie od patriarchalności – dominującej w szczególnie sposób zwłaszcza za czasów Franco, który uważał, że miejsce kobiety jest wyłącznie wśród domowych obowiązków – Hiszpanie zawsze kochali kobiety silne, wojowniczkę, bez wahania ładujące działa armatnie (Augustyna Aragońska), królowe pilnujące, by małżonek nie miał więcej władzy niż one same (Izabela Katolicka), święte nieprzebierające w słowach nawet, gdy zwracały się do władców (św. Teresa z Ávila). Na skrajne wizerunki Hiszpanek zwracał uwagę Marcelin Defourneaux pisząc, że choć nieraz były one poddane woli mężów i zamykane w domach według wzorców ze świata arabskiego, równocześnie cechowała je śmiałość i samodzielność. Łączyły w sobie łagodną kokieteryję i ostry temperament²³. W czasach krzewiącej się bujnie prostytucji, awanturnice odgrywały nieraz role wielkich dam lub zachowywały pozory uczciwej mieszczy²⁴. W tym duchu wydaje się być utrzymany rysunek Goi z lat 1808–1810, przedstawiający troskliwą matkę z dzieckiem na ręku. Podpis wprowadza jednak wątpliwość odnośnie do charakteru postaci. *Buena mujer, parece* (*Wydaje się, że to dobra kobieta*) – pisze pod rysunkiem Goya. Nawet w patriarchalnym systemie frankistowskim odnaleźć można echa pewnych tradycji matriarchatu. Kobiety na równi z mężczyznami nadal przekazywały swoje tytuły i nazwiska dzieciom, i tak jest do dziś. To kobiety odwiecznie mobilizowały mężczyzn do walki, skłaniały do działania, pociągały za sznurki zza społecznych kulis²⁵. Z takim modelem bohaterki spotkamy się nie tylko w *Goyescas*, ale i w trzech kolejnych omawianych tu filmach – *Maja w płszczy*, *María Antonia la Caramba* i *La Tirana*. Trzeba jednak zaznaczyć, że na tle kina frankistowskiego filmy te należą do wyjątków pod względem budowania postaci kobiecych²⁶.

²³ M. Defourneaux: *Życie codzienne w Hiszpanii w wieku złotym*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1968, s. 125.

²⁴ Tamże, s. 192.

²⁵ Zob. M. del Castillo: *Kobieta silna*. W: tegoż: *Hiszpańskie czary*. Przeł. D. Knysz-Rudzka. Warszawa 1989, s. 261–264; M. del Castillo: *Westalki honoru*. W: tegoż: *Hiszpańskie czary...*, s. 264–266.

²⁶ Zob. R. Gubern: *Benito Perojo...*, s. 369.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do fabuły *Goyescas*. Gdy dumna arystokratka odmawia „oddania” Petrilli jej mężczyzny, *maja* nie waha się zrealizować swojej groźby. Nawet wsparcie królowej na niewiele by się zdało, gdyż Gualda w pościgu za oddającym się od Madrytu oddziałem, trafia jako więzień do bodegi, gdzie charakterystycznym dla tego typu historii zbiegiem okoliczności ukrywa się ukochany Petrilli. Hrabina zdejmuje męski strój posłańca, przebiera się za *maję* – Petrillę i śpiewa w bodedze jej piosenki, próbując tym samym zjednać sobie podejrzliwą publiczność. Gdy wraca do stolicy, natrafia tam na zamieszki, będące dla reżysera pretekstem, by luźno nawiązać do płótna *Szarża mameluków*. Gualda i *tonadillera* spotykają się w więziennej celi, która jednak nie ma nic wspólnego z ponurą aurą samotności i beznadziei, towarzyszącej uwięzionym kobietom z grafik i obrazów Goi²⁷. Ucieczka okazuje się dziecinnie prosta, a tuż po niej bohaterki rozstają się w zgodzie, dokonując ostatecznego podziału męskiego „łupu”.

Największe nagromadzenie dzieł Goi odnajdujemy natomiast – nie bez powodu, skoro zgodnie z panującą ideologią, chciano przede wszystkim podkreślić ludowy charakter jego twórczości – w sekwencji fiesty ku czci świętego Antoniego. Barwny (choć czarno-biały) tłum *madrileños*, łąki skąpane w jasnym świetle dnia, procesje, tańce i wędrowni sprzedawcy naczyń kojarzyć się mogą z takimi płótnami jak *La feria de Madrid* (Targ w Madrycie), *El cacharrero* (Sprzedawca porcelany, 1779), *Taniec na brzegu Manzanares*, *Łąka San Isidro*, *Kościółek świętego Izydora w dniu święta*. Kadry ukazujące Petrillę śpiewającą w otoczeniu muzykantów zakomponowane są tak, jak litografia *El vito* (1824–1825). Wyraźna jest także inspiracja obrazem *El baile junto al puente en el canal del Manzanares* (Taniec w pobliżu mostu na rzece Manzanares, 1784), namalowanym przez szwagra Goi – Ramóna Bayeu. Najmocniej jednak obecne są trzy płótna z serii kartonów Goi. Jako pierwsza pojawia się kompozycja odsyłająca ewidentnie do *Ciuciubabki*. Postacie zastygają w bezruchu (podobnie jak w przypadku *Mai ubranej* i *Księżnej Alba*), by po kilku sekundach zacząć swoją wesołą zabawę.

²⁷ Motyw ten odnajdujemy na przykład na rycinach z cyklu *Kaprysów* – *Porque fue sensible* (Na cóż była jej czułość?) i *Las rinde el sueño* (Pokonuje je senność) oraz na obrazie *Interior del prisión o El crimen del Castillo II* (Wnętrze więzienia lub Sprawa Castillo II, 1798–1800). Szerzej zob. L. Domergue: *Goya y el universo carcelario*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 97–110.

Chwilę później widzimy Petrillę otoczoną przez owiniętych szczelnie w płaszcze mężczyzn i tak oto *Spacer andaluzyjski* zainscenizowany zostaje w samym sercu Kastylii. W bardzo ciekawy sposób zaaranżowana jest scena przywołująca *Pajaca*. W wersji Goi kobiety podrzucają na kawałku materiału tytułowego pajaca. Idea jest jasna – kobiety bawią się bezbronnym pajacem-mężczyzną (na obrazie jest to raczej chłopiec o umalowanej buzi, na grafice widnieją sylwetki dorosłych mężczyzn). W filmie Perojo to mężczyźni podrzucają na płachcie właściciela bodegi. Z góry dyrygują nimi jednak kobiety, zwłaszcza Petrilla, która jest inicjatorką pomysłu. Znow więc powraca tu wątek specyficznego feminizmu, choć wobec epoki frankistowskiej słowo to brzmi paradoksalnie. Ostatecznie zresztą do pełni szczęścia każdej bohaterce niezbędny jest ukochany mężczyzna i jedynie walka o niego oraz mistrzowskie kobiece manipulacje wydają się zaprzeczać patriarchalnym regułom gry.

Cienie kolorowych kartonów Goi powracają podczas sceny samotnego koncertu w pałacu hrabiny. Spod jej palców wypływa melodia, a muzyka wywołuje na zasłonie tańczące cienie, które przypominają *Taniec na brzegu Manzanares*. Po chwili postacie z płótna Goi zaczynają zabawę w ciuciubabkę, by ustąpić za moment miejsca czterem kobietom podrzucającym do góry pajaca na parkowych błoniach. Jak refren powracają znow cienie tańczących, by wreszcie domknęło się koło – na początku i na końcu sceny widzimy znow tylko smutny, samotny szablon postaci hrabiny. Jako antyteza muzykującej arystokratki pojawia się tak lubiana przez reżyserów postać ślepego gitarzysty, wyraźnie ucharakteryzowana na ślepych gitarzystów Goi. Ów ślepy gitarzysta okazuje się być zresztą zamaskowanym wysłannikiem ukochanego Gualdy i po zdjęciu ciemnych okularów cieszy się doskonałym wzrokiem – znow więc pojawia się motyw przebieranki i zamiany tożsamości.

Tak jak w tego typu historii nie mogło zabraknąć ślepego gitarzysty, tak też pojawić się musiał inny charakterystyczny, rdzennie hiszpański ozdobnik – postać znakomitego *torero*. W tym wypadku nie walczy on na arenie, odgrywa jednak inną, nie mniej ważną rolę – dopełnia charakteru ludowej fiesty i sceny w bodedze, będąc jednocześnie powiernikiem sercowych rozterek Petrilli. Mimo popularności korridy i niemałym prawdopodobieństwem, że znana *tonadillera* mogła mieć wśród przyjaciół matadora, wprowadzenie do filmu tej postaci wydaje się mieć na celu, podobnie jak wykorzystanie niektórych płócien Goi, głównie dopełnienie obrazu kolorowej, może nawet jarmarcznej nieco hiszpańskości.

Wiele wątków *Goyescas* powraca rok później w *Mai w płaszczu* Fernando Delgado, choć twórczość Goi nie jest tu aż tak mocno wypunktowana, jak w filmie Benito Perojo. Tytułowa *maja* ma na imię Mariblanca (Estrellita Castro) i pewnego dnia, wychodząc z kościółka San Antonio de la Florida (do którego zgodnie z tradycją panny modłą się o narzeczonego) spotyka słynnego *torero* Pepe-Hillo (Manuel del Pozo) i zakochuje się w nim z wzajemnością od pierwszego wejrzenia. Co charakterystyczne, i tutaj, tak jak w *Goyescas* i w *Pepe-Hillo*, pojawia się konkurentka z wyższych sfer – tym razem o imieniu Andrea. Biedni rodzice Mariblanki wydają ją za mąż wbrew jej woli za bogacza, którego ta nigdy nie będzie w stanie pokochać. Wątek ten nawiązuje do powracającego w dziele Goi motywu „pięknej i bestii” – młodej, ładnej dziewczyny wydanej za starego, bogatego pokraka²⁸. Choć bohaterka odważa się na ucieczkę i inaczej niż w *Pepe-Hillo* nie zostaje ona udaremniona przez uzbrojonego ojca, wszystko kończy się tragicznie. *Torero* ginie na madryckiej arenie pod rogami byka, a niechciany mąż umiera po upadku z konia.

Akcja filmu nieprzypadkowo usytuowana jest w 1798 roku. Pozwala to na pokazanie Goi (Juan Calvo) przy pracy nad freskami w kościółku San Antonio de la Florida w Madrycie, a także w jakiejś mierze uzasadnia przywołanie kartonów artysty w kompozycji scen obyczajowych. Zgodnie z opisywaną już tendencją epoki pojawiają się tu radosne, beztroskie sielanki: *Los jugadores de naipes* (*Grający w karty*, 1777), *Huéstawka*, *Maje na balkonie*, *Apartado de los toros* (*Zamykanie byków*, 1793), *Taniec na brzegu Manzanares* oraz wspomniane już (i znacznie bardziej gorzkie) *Zaślubiny*. Znow więc zarówno sam Goya, jak i jego prace, sprowadzone zostają do hiszpańskiego ornamentu, zdobiącego scenerię romansu. W podobnych kategoriach rozpatrywać też możemy aragoński akcent malarza i andaluzyjski toreadora. To regionalne zróżnicowanie wydaje się dziś wymuszone i nienaturalne. Służy raczej uatrakcyjnieniu barwnego, narodowego pikniku niż oddaniu rzeczywistego brzmienia poszczególnych odmian języka²⁹.

²⁸ Wątek ten pierwszy raz pojawia się na obrazie *Zaślubiny*, a później także na rycinach z serii *Kaprysów* – *El sí pronuncian y la mano alagran al primero que llega* (*Mówią tak i rękę oddają pierwszemu lepszemu*), *Que sacrificio!* (*Co za poświęcenie!*). Motyw starszego mężczyzny i młodej kobiety występuje też na *Kaprysie* zatytułowanym *Tántalo* (*Tantal*).

²⁹ Por. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 77.

Wyreżyserowana w 1950 roku przez Arturo Ruiz Castillo *María Antonia la Caramba* to także, jak już sam tytuł wskazuje, historia z kobietą w roli głównej. I znów jest to kobieta nie tylko nieprzeciętnej urody i temperamentu, ale też sławna i utalentowana *tonadillera*. W odróżnieniu jednak od Petrilli z *Goyescas* i podobnie jak tytułowa *Tirana* z późniejszego o osiem lat filmu Juana de Orduña, María Antonia o przydomku La Caramba była postacią autentyczną.

Akcja filmu ponownie umieszczona jest w czasach Goi – rozpoczyna się w 1768 roku, a jej osią ponownie są perypetie sercowe głównej bohaterki (Antoñita Colomé), choć tym razem o jedną kobietę walczy wielu mężczyzn, a nie odwrotnie. Dla Rafaela i znanego nam już Pepe-Hillo (Alfredo Mayo) – wielokrotnie powracającego w filmach pierwszej połowy XX wieku jako wcielenie ekranowego amanta – skończy się to śmiercią. Pedro Romero (Rafael Albaicín) – również pojawiający się wcześniej w tym rozdziale – trafi niewinnie do więzienia. Tymczasem *femme-fatale* schroni się po swojej burzliwej młodości w zaciszu klasztornych murów. Manuel Roteallar pisze o niej, że jest „hiszpańska aż do szpiku kości”³⁰ i trudno odmówić mu racji, jakkolwiek i w tym filmie przeważa obraz Hiszpanii, w której króluje atmosfera beztróskiego pikniku.

Sporo tu obrazków obyczajowych, które luźno mogą kojarzyć się z niektórymi dziełami Goi – praca w polu, sielanka nad rzeką, zakochana para podczas pikniku pod drzewem, gitarzyści, tańce ludowe, napad na dyliżans. María wśród muzykantów wydaje się odsyłać do litografii *El vito*, a kobieta z dzieckiem przy studni – do kartonu *Los pobres en la fuente* (*Biedacy przy studni*, 1786–1787).

Końcówka filmu to jedyny w filmach z tego okresu mroczniejszy akcent zakorzeniony w twórczości Goi. Główna bohaterka zaczyna popadać w obłąd. W taflí lustra nie dostrzega już własnego odbicia, lecz obcą twarz, wykrzywioną potwornym grymasem. Przechodząca ulicami procesja mnichów nabiera charakteru upiornej wizji. Tańczący, rozbawiony tłum przebierańców, wyraźnie zapożyczony z *Pogrzebu sardyńki*, przekształca się w koszmar. Tłusta, karnawałowa twarz uśmiecha się złowieszczo z proporcą powiewającego nad zamaskowanymi postaciami. Atmosfera sceny przywodzi na myśl *Disparate de carnaval* (*Szaleństwo karnawałowe*, 1815–1824) – grafikę z cyklu bardzo niechętnie wspominanego za czasów Franco. Po napadzie szaleństwa bohaterka znajduje jednak ukojenie wśród anielskich fresków klasztoru, co według panującej ideologii, rozgrzesza ją z dotychczasowego stylu życia i ciekawie wpisuje się w wymowę

³⁰ M. Rotellar: *Goya en el cine...*, s. 58.

szkicu przygotowawczego do *Pogrzebu sardynki*, który to szkic pokazuje triumf kleru cieszącego się z nadchodzącego postu, podczas gdy na obrazie widzimy karnawałowych przebierańców³¹.

Ze względu na romans z Pepe-Hillo i Pedro Romero, ale także z powodu wspomnianej już konwencji, wedle której korrida uważana była za swoisty emblemat hiszpańskości, w filmie pojawiają się sceny z walk byków i wiele z nich inspirowanych jest grafikami oraz obrazami Goi. Czasem są to zaledwie pewne mniejsze lub większe zbieżności pomiędzy pozycją i rozstawieniem *toreros*, sposobem walki, układem zwierzęcego ciała czy kolejnymi elementami spektaklu – wbijaniem pik i banderilli, tańcem z kapą. Bywa jednak i tak, że wpływ Goi jest bardzo wyraźny. Zwinny piruet na tyczce, którą atakuje rogami byk jest na przykład nawiązaniem do ryciny *Ligereza y atravimiento de Juanito Apiñani en la arena de Madrid* (*Zręczność i zuchwałość Juanito Apiñanego na arenie w Madrycie*) z cyklu *Tauromachia*, choć w filmie zmienia się bohater narysowanej przez Goyę sceny. Zapożyczony ze wspominanych już rycin jest też motyw śmierci Pepe-Hillo.

Carlos Fernández Cuenca pisze, że *María Antonia la Caramba* to „obraz obyczajowy, w którym pojawiają się wszystkie elementy społeczne madryckiego życia z czasów Goi”³². Trzeba jednak zaznaczyć, że choć jest to obraz bogaty, to mimo wszystko niebezpiecznie bliski sielance. Kamera bardziej skupia się na podziwianej w teatrze bohaterce, jej rozrywkach i romansach niż na realistycznym odtworzeniu osiemnastowiecznego Madrytu. Film pokazuje stolicę raczej taką, jaką chciano ją widzieć niż jaką była w rzeczywistości. Nawet pozornie groźny napad na dyliżans wydaje się tu być jedynie barwną przygodą głównej bohaterki. Przywodzi to na myśl słowa Defourneaux o popularnych nie tylko w karnawale ludowych fiestach i maskaradach: „kto by chciał sądzić siedemnastowieczną Hiszpanię, a zwłaszcza Madryt, wedle jego iskrzącej się, wybuchowej wesołości, nie wierzyłby, patrząc na ten lud, zajęty nieustającymi prawie zabawami, że nękały go najcięższe niedole publiczne i prywatne, lecz myślałby, że raczej opływa on w dostatki i przeżywa epokę wielkiej pomyślności i szczęścia”³³. Dotyczy to wprawdzie Hiszpanii z czasów wcześniejszych niż te, które pokazuje w swoim

³¹ Zob. V. I. Stroichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 38–49.

³² Cyt. za: M. Rotellar: *Goya en el cine...*, s. 58.

³³ M. Defourneaux: *Życie codzienne w Hiszpanii w wieku złotym...*, s. 111–112.

filmie Ruiz Castillo, można jednak odnieść wrażenie, że pod tym względem niewiele się tu zmieniło.

Maskarady, krew na arenie i piosenki o miłości są także nieodłącznymi elementami *La Tirany* (1958) Juana de Orduñi. Powracają w niej niemal wszystkie gatunkowe schematy, o których pisałam omawiając wcześniejsze o kilkanaście lat *Goyescas*. Tytułowa Tirana to wielka gwiazda hiszpańskiego teatru z czasów Goi, przywoływana wielokrotnie na kinowym ekranie, czego przykładem może być choćby wspomniany już *Hrabia de Maravillas*. W filmie Orduñi bohaterka nie tylko wciela się w role dramatyczne, ale także – tak jak María Antonia „La Caramba” i fikcyjna Petrilla – występuje jako popularna *tonadillera*, co wydaje się być fantazją scenarzysty, Antonia Mas Guindala, niepotwierdzoną przez źródła historyczne. Obok fikcyjnych wątków scenariusza, wiele innych znajduje oparcie w dokumentach z epoki – jak choćby to, że protektorką Tirany była księżna Alba, a Moratín zadedykował artystce jeden ze swoich wierszy³⁴.

Zbieżność z filmem Benito Perojo zauważyć można już w czołówce. Podobnie jak *Goyescas*, tak i *La Tirana* rozpoczyna się serią zreprodukowanych przez kamerę obrazów Goi z nieprzypadkowo przyporządkowanymi im imionami bohaterów i nazwiskami gwiazd. Jako pierwszy pojawia się oczywiście portret tytułowej Tirany – w zbliżeniu pokazana zostaje jej twarz namalowana przez Goyę oraz nazwisko odtwarzającej tę rolę Paquity Rico. Portret ten powróci jeszcze dwukrotnie – w scenie, gdy Goya maluje go w swojej pracowni oraz, już w skończonej formie, podczas występu bohaterki na pałacowym balu. Nazwisko aktora grającego matadora Costillaresa (José Moreno) pojawia się na tle barwnej *Corrida de toros (Korrida)*, namalowanej przez Goyę w latach 1815–1819. Strategia przedstawiania bohaterów filmu poprzez obrazy mistrza stosowana jest także w następnych ujęciach. Nazwisko filmowego Goi (Virgilio Teixeira) wyświetlone jest na autoportrecie artysty w okularach, datowanym na lata 1797–1800. Luz Marquez w roli Alby przedstawiona zostaje na tle portretu księżnej w białej sukni. Imiona fikcyjnych bohaterów widnieją natomiast w czołówce głównie w towarzystwie scen obyczajowych. Wykorzystane są w tym celu kartony takie jak *Las floreras* o *La primavera* (Kwiaciarki lub Wiosna, 1786–1787), *Grający w karty* i *Sprzedawca porcelany* oraz obrazek *Łąka San Isidro*. Nazwisko Nuri Espert, grającej podstępą służącą Virtudes, wyświetlone jest na tle *Bójki pod Nową Oberżą*, jednego z nielicznych kartonów, na którym pojawia się motyw przemocy.

³⁴ Por. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 81.

Dzieła mistrza towarzyszą także otwierającemu film komentarzowi *over*, który wprowadza widza w klimat osiemnastowiecznej Hiszpanii. Wizualnego wprowadzenia dostarczają znów kartony dla fabryki gobelinów – najwyraźniej postrzegane przez reżyserów jako wiarygodne i przede wszystkim charakterystyczne ilustracje epoki. Znów też spośród wielu kartonów wybrano niemal te same, co we wcześniejszych filmach – *Parasolkę*, *Spacer andaluzyjski*, *Ciuciubabkę*, *Podwieczorek*, *Taniec na brzegu Manzanares* i *Ślepego gitarzystę*, który wykorzystany zostaje jako pomost pomiędzy światem obrazów Goi a rzeczywistością filmu, natomiast pod koniec opowieści powraca, by wyśpiewać kuplety na temat Tirany romansującej z *torero*.

Na ulicy, gdzie koncertuje ślepy gitarzysta, mieści się Teatro del Principe, na którego scenie występuje główna bohaterka. Choć gra się tu przede wszystkim sztuki dramatyczne, miejsce to niewiele się różni od przedstawionego w *Goyescas* Teatro de la Cruz czy od scen, na których śpiewała María Antonia. Tak samo jak w teatrze Petrilli i La Caramby, najważniejsze są tutaj perypetie uczuciowe artystki, a nie sama sztuka. To, co dzieje się na scenie, warunkowane jest przez dramaty rozgrywające się w sercu wiecznie zakochanej aktorki, która podczas gry nie spuszcza oka z łoży, gdzie łada moment powinien się pojawić ukochany. Życie miesza się w ten sposób ze sztuką w nierozdzielną całość. Wrażenie potęgują pokazane na ekranie fragmenty *Antygony* Sofoklesa, granej przez kolejne wieczory w Teatro del Principe. Dobór tych, a nie innych scen dramatu wyraźnie odsyła do poszczególnych etapów życia Tirany. Gdy oplakuje ona na scenie śmierć brata, tak naprawdę rozpacza nad utratą podstępnie zamordowanego kochanka. Końcowemu triumfowi Tirany, jako aktorki, towarzyszy zwycięstwo miłości nad intrygą, sukces zawodowy wiąże się ze szczęściem osobistym. Dramat nie tylko wkracza w życie artystki, ale też samo życie staje się zlepkiem scenicznych kreacji, w których trzeba dobrze wypaść. Nie bez powodu służąca mówi do Tirany, zaniepokojonej spóźnieniem ukochanego – „Lubi pani role tragiczne”.

Oprócz dość nachalnych żywych obrazów, takich jak wspomniany gitarzysta czy pozująca do portretu Tirana, występują tu elementy luźniej odsyłające do Goi, a może raczej odsyłające do epoki poprzez Goyę. To nie malarz przecież wymyślił postacie mężczyzn owiniętych szczelnie tajemnicą peleryn, choć obecnie kojarzą się nam one z jego obrazami. Podobnie rzecz się ma z procesją mnichów czy z tańcem w bodedze. Tematycznie bliskie *Kaprysom* oraz *Pajacowi* są kobiece intrygi i manipulacje, brak jednak bezpośrednich, wizualnych odniesień.

Dzieło Goi w dość ciekawy, choć i nieco infantylny sposób pokazane jest w sekwencji korridy, której obecność w filmie wiąże się z postacią jednego z bohaterów – Costillaresa. Jak mówi Tirana – „nie może zabraknąć *torero* w miłostkach komediantki”. Zdanie to można by zresztą uznać za doskonałe podsumowanie obecności toreadorów także w takich filmach jak *Goyescas* czy *María Antonia la Caramba*. Korrida w *La Tiranie* to połączenie rycin Goi z fabułą wymyśloną przez twórców filmu. Costillares, którego zgodnie z przytoczoną powyżej dewizą rozkochuje w sobie aktorka, według zwyczaju dedykuje swoje dzieło wybranej damie. Ona rzuca na arenę chusteczkę z cenną broszką, który to gest staje się zaczątkiem romansu. Na widowni siedzi także Goya i rysuje sceny swojej *Tauromachii*. Zerkający mu nieustannie przez ramię chłopiec ze zdziwieniem stwierdza, że to, co pojawia się w szkicowniku artysty, nijak ma się do tego, czego dokonuje na arenie Costillares. Na rysunku widzimy mężczyznę siedzącego na czarnym byku – jest to grafika *El mismo Ceballos montado sobre un toro quiebra en la plaza de Madrid* (Tenże Ceballos na arenie w Madrycie, siedząc na byku atakuje pika drugie zwierzę) – tymczasem na arenie *torero* walczy z bykiem pieszo z użyciem kapy, co przypomina nieco scenę z obrazu *Pasa de capa* (Krok z kapą) z 1793 roku. Goya oświadcza, że rysuje z wyobraźni, po czym pokazuje chłopcu inne ryciny z serii – *Echan perros al toro* (Wypuszczają psy na byka), *Banderillas del fuego* (Płonące banderille), *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro* (Sławny Martincho podczas wbijania banderilli), *El célebre Fernando del toro, barilarguero, obligando a la fiera con su garrocha* (Sławny Fernando, barilarguero, przypierający zwierzę swoją piką), *Zręczność i zuchwałość Juanito Apiñanego na arenie w Madrycie*, *Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza* (Zuchwałość Martincho na arenie w Saragossie), obie wersje *Śmierci Pepe Ilo*, *Nieszczęsna śmierć Pepe Ilo na arenie w Madrycie* oraz *Pedro Romero zabijający stojącego byka*. Ostatnia grafika znów zestawiona jest z ujęciem areny i tym razem pomiędzy dwoma obrazami można zauważyć pewną zbieżność. Filmowy Costillares pokazany jest w pozie przypominającej Pedro Romero z cytowanej grafiki. Podobieństwo to wzmocnione zostaje okrzykiem jednego z widzów, iż Costillares jest lepszy niż Pedro Romero, co stanowi swoiste mrugnięcie okiem do publiczności. Równocześnie zwraca jednak uwagę pewna niekonsekwencja – pokazywane na ekranie grafiki z cyklu *Tauromachia* powstały poprzez połączenie technik akwaforty, akwatinty, suchej igły oraz miedziorytu i Goya nie byłby w stanie wykonać ich uczestnicząc w korridzie. Ukazanie rycin jako sporządzanych na żywo szkiców jest więc sporą nieścisłością i uproszczeniem.

Korrida to nieodłączny element filmów opowiadających o epoce Goi poprzez jego dzieło, choć nieraz sprowadzona zostaje do kiczowatej *españolady*, a inspiracje pracami artysty ograniczają się czasem do postaci amantów ucharakteryzowanych na portretowanych przez mistrza *toreros*. Oprócz filmów fabularnych warto wspomnieć o dokumentach, które opowiadają o rytuale walk byków poprzez sztukę Goi. Zwykle pokazują one ryciny jako swoisty dokument z dziejów tauromachii, by następnie zestawić go ze sfilmowanymi scenami współczesnej korridy. Z tego typu zabiegiem spotkać się można między innymi w dokumencie *Torero a caballo* (*Torero na koniu*) wyreżyserowanym przez José Gana w 1953 roku. Tytułowa konna walka z bykami odtworzona zostaje w filmie według rycin Goi. Zestawienie scen realnej korridy z grafikami Goi i Picassa spotykamy także w filmie Javiera Aguirre *Toros tres* (*Trzy byki*) z 1963 roku. Na dość podobnych zasadach Goyowska *Tauromachia* pojawia się w ukończonym w 1954 roku dokumencie José Lópeza Clemente pod tym samym tytułem, co cykl Goi oraz w późniejszej o sześć lat *Corrida goyesca* Juliána de la Flor.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do opowieści o Tiranie. Film ten ma bardzo wyraźną budowę klamrową. W zakończeniu, w nieco wyrwanej z kontekstu sekwencji, widzimy znów sceny znad rzeki Manzanares, tym razem przedstawione na zasadzie żywego obrazu. Kartony połączone są tutaj z motywem karnawału, zaczerpniętym z *Pogrzebu sardynki* i tworzą odrębny, zmontowany na dźwięku fragment. *Pogrzeb sardynki* gubi w nim swoją mroczną wymowę, która podkreślona czy wręcz przerysowana została w końcówce *Maríi Antonii la Caramba*. Karnawał w *Tiranie* to beztrioska zabawa, a nie ponury rytuał – zamaskowani przebierańcy z wielkim proporcem sardynki wjeżdżają kolorowymi wozami prosto na jasne, podmadryckie łąki, gdzie obok siebie egzystują ożywione fragmenty Goyowskich kartonów. Przejeżdżają powozy. Swoje produkty oferują sprzedawcy porcelany i garnków. Grupa osób bawi się w ciuciubabkę. Mężczyźni grają w karty lub piją wino. Gitarzyści przygrywają tańczącym parom. Kobiety podrzucają chłopca na płachcie materiału. W tle dwie postacie o przesłoniętych płaszcami twarzach przypatrują im się z dystansu. Pod drzewem Francisco Goya szkicuje bawiących się *madrileños*. Postać mistrza zmontowana jest bezpośrednio z jego dziełami – *Łką San Isidro*, *Pajacem*, *Huśtawką*, *Ciuciubabką*, *Latawcem*, *Tańcem na brzegu Manzanares* i *Pogrzebem sardynki*. Tak jak na początku filmu punktem wyjścia były prace Goi, z których kamera przenosiła uwagę na zainscenizowane żywe obrazy, tak w zakończeniu dzieje się odwrotnie – ciąg żywych obrazów zamknięty zostaje poprzez pokazanie raz jeszcze ich źródła.

Klamrowo domyka się też wątek romansowy opowieści – śmierć ukochanego Tirany zostaje pomszczona przez jego brata bliźniaka przy dźwiękach tej samej piosenki. Ostatecznie więc, mimo dramatów i intryg wszystko kończy się happy endem, a zakochana kobieta znajduje w sobie wystarczająco dużo siły, by zdobyć serce wybranego mężczyzny. Pomyślny finał rozgrywa się zaś w pracowni Goi, wykreowanego na wesołego przyjaciela *majas*, *toreros* i aktorek.

Wszystkie omawiane w tym podrozdziale filmy bliskie są sobie nie tylko poprzez podobne postawy tytułowych bohaterek – kobiet silnych, zwykle niezależnych artystek, potrafiących zawalczyć o swoje szczęście. Opowieści te łączy także wybiórcze czerpanie z dzieła Goi, dostarczające gorzkiej refleksji nad zakłamaniem frankistowskiej ideologii. Filmy z lat czterdziestych i pięćdziesiątych wybierają z Goi jedynie to, co w nim jasne, sielankowe, ludowe. W scenach inspirowanych pracami artysty nieodmiennie króluje młodość, rozbrzmiewają radosne dźwięki gitary. Gitarzysta z ponurej pielgrzymki, którą namalował Goya na ścianach Quinta del Sordo nie ma prawa zagrać tu swojej ponurej pieśni. Mroczne procesje biczowników, skazańcy inkwizycji, bezzębni starcy, ofiary wojny, biedy i zabobonu zostają zepchnięte gdzieś daleko poza filmowy plan. Uznanie istnienia *Las Españas* – wielu Hiszpanii – było nie do pomyślenia w nacjonalistycznej dyktaturze. Wielość, zarówno w rozumieniu odrębności kulturowej regionów, jak i w pełnej kontrastów historii, nie mogła zostać dopuszczona do głosu. Regionalna różnorodność sprowadzana była co najwyżej do odmiennych akcentów w języku kastylijskim czy barwnych strojów, wiodąc zwykle do sztucznych uproszczeń i mniej lub bardziej posuniętej *españolady*. Bardzo często folklor Andaluzji czy Madrytu traktowano jako swoistą wizytówkę, reprezentatywną dla całej Hiszpanii. Z filmu na film powraca też kontrast pomiędzy wyższymi i niższymi warstwami społeczeństwa. Gdy w *Tiranie* lud tańczy w karnawałowych maskach na ulicach miasta, wyrachowany i cyniczny arystokrata zdejmuje w swoim pałacu maskę, służącą do osłonięcia twarzy podczas pudrowania peruki. Goya nieodmiennie sprowadzany jest do roli przyjaciela *majas*, a jego sztuka do kolorowych kartonów. Nic nie zakłóca trwającego cały rok karnawału. Niezależnie od pozostających gdzieś poza kadrem okrucieństw wojny i zakrętów historii, piknik na brzegu rzeki trwa dalej w gwarze wesołych rozmów, w beztroskich tańcach i w nieustającym brzdąkaniu niekoniecznie ślepych gitarzystów.

Gorycz krzywego zwierciadła.

Divinas palabras

Uliczka del Gato to zaułek w Starym Madrycie, którego nazwa pochodzi od nazwiska Alvareza Gato, szesnastowiecznego dworskiego poety. Wystarczy wspiąć się nieco wyżej przez plac Santa Ana, ominąć zastygłą w brązie postać Garcíi Lorki wypuszczającego w niebo gołębia i skrócić w wąską uliczkę. Przed laty, na ścianach domów pojawiły się tu kawałki krzywych luster z dawnego składu żelaza i w ich taflach możemy przejrzeć się do dziś. Uliczka del Gato pokazuje więc świat zniekształcony, odwrócony, świat na opak. Twarze przechodniów od zawsze rozszczepiały się tu w deformacji, pozory pryskały jak tłuczone szkło.

Do tej właśnie uliczki nawiązuje cytowany w mottcie tego rozdziału fragment *Blasków cyganerii* Ramóna Valle-Inclána. Pojawia się tam niezwykle istotny dla charakterystyki twórczości Valle-Inclána termin *esperpento*, który jest jednym z łączników pomiędzy dziełem pisarza a pracami Goi³⁵. Zofia Szleyen pisze, że *esperpento* to nieprzetłumaczalne na język polski pojęcie, przejęte od Goi i określające specyficzne spojrzenie na rzeczywistość odbitą w krzywym zwierciadle sztuki. Valle-Inclán, podobnie jak wcześniej Goya stał się ognistym podpatrywaczem świata, wybiegającym daleko w przyszłość³⁶. Definicję *esperpento* można odnaleźć też w samej treści dramatu. Jeden z jego bohaterów mówi – „klasyczni bohaterowie odbici w krzywych zwierciadłach – to właśnie *esperpento*. Tragiczny sens życia w Hiszpanii można oddać wyłącznie przez estetykę systematycznego zniekształcenia”³⁷.

Valle-Inclán, podobnie jak i Goya, odkrywany był na nowo na kolejnych etapach hiszpańskiej historii. W epoce postfrankistowskiej twórczość pisarza zaczęto postrzegać jako uniwersalną i ponadczasową. Był postacią bardzo ważną między innymi dla Carlosa Saury, zafascynowanego zwłaszcza wspomnianym *esperpento*³⁸. Najbardziej bezpośrednią inspiracją jest natomiast film *Divinas palabras* (*Słowa boże*) nakręcony w 1987 roku przez José Garcíę Sáncheza, na podstawie dramatu Valle-Inclána pod tym samym

³⁵ Szerzej na ten temat zob. rozdział trzeci, s. 91–93.

³⁶ Por. Z. Szleyen: *Posłowie*. W: R. del Valle-Inclán: *Blaski cyganerii...*, s. 206.

³⁷ R. del Valle-Inclán: *Blaski cyganerii...*, s. 79.

³⁸ Zob. A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków 2005, s. 137.

tytułem. Film ten stanowi bardzo ciekawy przykład wzajemnego przenikania się inspiracji literackich i malarskich. Valle-Inclán przeniósł do swojej sztuki klimat ostrej społecznej karykatury i krytyki, które możemy spotkać na rycinach i rysunkach, a czasem i na obrazach mistrza z Fuendetodos. García Sánchez, przekładając dramat na język kina, wykorzystał prace Goi dla wizualnego oddania specyfiki literackiego pierwowzoru. Nie ma tu dosłownych żywych obrazów. Dzieło Goi przenika film raczej na poziomie treści i atmosfery poszczególnych scen.

W przeciwieństwie do filmów omawianych w poprzednim podrozdziale brak tutaj wesołych kartonów dla królewskiej fabryki gobelinów. Na początku pojawia się wprowadzająca scena, którą można by uznać za subtelne nawiązanie do płótna *Biedacy przy studni*, lecz nieprzypadkowo jest to jeden z nielicznych smutnych kartonów, gdzie nawet kolory są bardziej stonowane, cichsze.

Motywy bliskie sztuce Goi, zwłaszcza jego grafikom, odnajdujemy w *Słowach bożych* już od pierwszych scen. Kobiety modlące się podczas nabożeństwa w wiejskim kościółku wydają się być echem szkicu *Mujeres rezando (Modlące się kobiety)* z lat 1817–1820. Postać skąpego i łakomego księdza przywodzi na myśl postaci duchownych z *Kaprysu Están calientes (Za gorące)* i powstałego w latach 1824–1828 rysunku *Religioso comiendo de un barreño (Zakonnik jedzący z miski)*. Filmowy ksiądz nie tylko, jak rozpacza Mari Gaila (Ana Belen), „zjada cały flan”, ale też zachłannie liczy pieniądze, narzeka, że ludzie dają ich coraz mniej i niewiele zostawia biednemu zakrystianowi (Francisco Rabal). *Słowa boże* to przede wszystkim gorzki obraz zakłamania, zacofania i chciwości. Gdy umiera kobieta, jej siostra kwituje to wzruszeniem ramion. Dopiero na wieść o pozostawionych przez nieboszczkę pieniądzech ożywia się i pyta z błyskiem w oku, czy dużo ich odziedziczy. Tak samo reaguje na wiadomość reszta rodziny. Poinformowane o możliwości otrzymania spadku, obojętne jeszcze chwilę wcześniej krewne prześcigają się w udawanym płaczu, nieprawdziwym żalu. Oplakując zmarłą, próbują jednocześnie wywęszyć pieniądze, co nasuwa skojarzenia z *Kaprysem A caza de dientes (Polowanie na zęby)*³⁹. Motyw pieniędzy pojawia się zresztą w filmie nieustannie, co więcej, stanowi główną siłę napędową ludzkich działań. Na każdym kroku ktoś przelicza monety – po mszy, po scenicznym występie. Kobieta wystawiająca na pokaz kalekę mówi mu pod koniec festynu – „Nawet nie wiesz jak bardzo cię kocham!”, całuje jed-

³⁹ Motyw chciwości i zachłanności pojawia się także na rycinie *Porqué esconderlos? (Poco je chować?)* z cyklu *Kapryśów*.

nak przy tym pieniądze, a nie chłopca. Mężczyzna (Imanuel Arias) płaci kobiecie za zorganizowanie schadzki z kochanką, tej ostatniej zaś mówi, by podejmując z nim romantyczną ucieczkę nie zapomniała zabrać z domu oszczędności.

Mari Gaila wyrusza na polne drogi, ciągnąc wózek z „odziedziczonym” po zmarłej kaleką, by zarobić pieniądze pokazując upośledzonego chłopca na festynach. Wśród cyrkowców, szczudlarzy, felczerów, magików, akrobatów, sprzedawców garnków, wypłataczy koszy, przebierańców, żebraków i oszustów, przy dźwiękach gitar tańczą dwie pary, jednak kontekst tego tańca daleki jest od sielanki *Goyescas* czy *La Tirany*. Siłacz rozrywający na scenie łańcuchy okazuje się słabeuszem, niezdolnym obronić się przed kulawym biedakiem. Jednooki żebrak zdejmuje czarną przepaskę i puszcza oko, które okazuje się być całkiem zdrowe. Znów brak tu ewidentnych odwołań do Goi, jednak skojarzenia z rysunkiem *El mendigo ciego con su perro* (*Ślepy żebrak ze swoim psem*) z 1824 roku, wydają się nieprzypadkowe. Na zasadzie tego typu skojarzeń przywołać by można również wiele innych scen, łącząc je z tytułami dzieł Goi. Na przykład w historii starego zakrystiana i jego ślicznej, młodej żony, powraca popularny w kinie motyw „pięknej i bestii”, znany ze wspomnianych już kartonów i rycin Goi, a także wątek małżeństwa jako nieszczęścia dla obu stron z *Kaprysu No hay quien nos desate?* (*Czy ktoś nas może rozwiązać?*). Również relacja bohaterki z kochankiem – pięknym nieznanym spotkanym na jarmarku – wydaje się być wpisana w model przedstawiany często przez Goyę w *Kaprysach*⁴⁰. Romans przypomina niekończącą się grę w uwodzenie. Nieprzypadkowo zresztą cała historia miłosna rozpoczyna się od sceny oszukańczego wróżenia z kart. Z cyklem *Kaprysów*, a zwłaszcza z ryciną o ironicznym tytule *Bellos consejos* (*Dobre rady*), kojarzy się wątek starszej kobiety sprowadzającej młodą na złą drogę⁴¹. Mężczyzna osłuchujący trupa przywodzi natomiast na myśl *Kaprys* nr 40 – doskonałą satyrę z osłem badającym puls chorego za pomocą kopyta, zatytułowaną ironicznie *De qué mal morirá?* (*Na co umrze?*). Jarmarki, na których główna bohaterka pokazuje upośledzonego chłopca wpisują się w klimat rysunków z lat 1817–1820 *Bornico que anda en dos pies* (*Osiólek, który chodzi na dwóch nogach*) i *Titiriteros en un*

⁴⁰ Por. zwłaszcza *Kaprysy: Tal para qual* (*Jedno warte drugiego*), *Nadie se conoce* (*Nikt się nie zna*), *Ni así la distingue* (*I tak jej nie poznasz*), *Quien más rendido* (*Kto bardziej uległy*).

⁴¹ Por. *Kaprysy: Już dobrze naciągnięta, ¡Chitón!* (*Cicho!*), *Modli się za nią, Mejor es holgar* (*Lepiej próżnować*).

pueblo (Cyrkowcy w wiosce). Chłopiec obwożony na drewnianym wózku przypomina groteskowe postacie kalek na dziwacznych pojazdach z grafik *En el talego de carne lleba su patrimonio* (W worku na mięso nosi swój majątek, 1808–1810), *Coche barato y tapado* (Pojazd tani i wygodny) oraz *Mendigos que se lleban solos en Bordeaux* (Żebracy, którzy samodzielnie poruszają się po Bordeaux) z lat 1824–1827. Jarmarczna procesja przypomina do złudzenia płótno *Procesión de aldea* (Wiejska procesja, 1786–1787). Pijący mnisi kojarzą się z *Kaprysem* *Nadie nos ha visto* (Nikt nas nie widział). Noc błyskawic i fajerwerków, podczas której nieznajomy uwodzi Mari Gailę, to *Mala noche* (Zła noc) z *Kaprysu* Goi. W sekwencji samosądu nad bohaterką bliski Goi wydaje się sam motyw przemocy wobec kobiet, które choć często przywdziane w białe koszule, nie zawsze są całkiem niewinne⁴².

Bardzo charakterystyczny jest tu już sam typ postaci – biedacy, skąpcy i zawistnicy bliscy są groteskowym bohaterom grafik Goi⁴³. Nawet niewinny, wydawałoby się, upośledzony kaleka potrafi zadusić w dłoniach pisklę, a jego radość ma w sobie coś upiornego, strasznego, jakby rodem z ryciny *Bobalicón* (*Głuptasek*) z cyklu *Szaleństwa*. Kobiety walczą ze sobą zajadle, jak na rysunku *También riñen las viejas* (*Również staruchy się biją*, 1816–1818). Mężczyźni nieustannie paradują z butelką wina, przywołując na myśl *Comer bien, veber mejor y dormir, olgar y pasear* (*Dobrze zjeść, wypić jeszcze lepiej, odpoczywać i spacerować*, 1808–1810). Mari Gaila jest próżna jak wiele kobiet Goi. Gdy stoi przed lustrem z nową sukienką, przywołuje na myśl rysunek z cyklu *Niedyskretne lustro*, o którym będzie szerzej mowa przy okazji omawiania filmu *Volavérunt*.

W opowieści sporo jest groteskowego przerysowania, które tak często spotykamy na rysunkach Goi. Szczególnie widać to w scenie upijania kaleki. Rozbawiona gromada wkłada mu na głowę szpiczastą, papierową czapkę (podobną do tych, jakie nosili prze-

⁴² Wystarczy przypomnieć *Okrucieństwa wojny* – *Nie chcą, Tego też nie, Gorzka obecność*; *Kaprysy*: *Que se la llevaron!* (*I porwali ją!*), *No te escaparás!* (*Nie uciekniesz!*), *Pobrecitas!* (*Biedactwa!*), *No grites, tonta!* (*Nie krzycz, głupia!*) czy obraz z cyklu *Asalto de bandidos* (*Napad bandytów*, 1808–1812), zatytułowany *Bandidos desnudando a una mujer* o *Asalto de bandidos II* (*Bandyci rozbierający kobietę* lub *Napad bandytówII*).

⁴³ Zob. np: *Kaprys* *El vergonzoso* (*Zawstydzony*) lub rysunek *Visión burlesca* (*Wizja komiczna*, 1808–1810).

śladowani przez inkwizycję podczas autodafe), rysuje węglem wąsy, wlewa do ust alkohol i krzyczy „Niech żyje król pijaków!”. Gdy chłopiec umiera z przepicia, bohaterów ogarnia żaloba, choć bardziej niż za zmarłym, płaczą za pieniędzmi, które można było zarobić, pokazując go na jarmarkach. Zakrystian posyła córkę, żeby podrzuciła trupa nielubianym krewnym, a w końcu nawet na nieboszczyku rodzina wzbogaca się nieco, zbierając jałmużnę przy wystawionych przed kościołem zwłokach.

Rzeczywistość z dramatu Valle-Inclána, ale i z filmowej adaptacji Garcíi Sáncheza to świat słowa bożego na opak. Bogata krewna głównej bohaterki wrzuca monety do skarbony tak, by wszyscy widzieli i słyszeli. Gdy rodzina dowiaduje się o schadzce Mari Gaili z kochankiem, ze złośliwą satysfakcją informuje o tym całą wieś, po czym udaje się na miejsce spotkania, by przyłapać parę na gorącym uczynku. Kiedy zakrystian próbuje ocalić żonę przed agresją chłopów i wypowiada biblijną frazę „Kto jest bez winy niech pierwszy rzuci kamień” – rzucać kamienie zaczynają wszyscy zgromadzeni, włącznie z sąsiadem robiącym Mari Gaili niedwuznaczne propozycje zaledwie kilka scen wcześniej. Chociaż teoretycznie wszystko kończy się dobrze – mąż przebacza niewiernej żonie i broni jej przed mieszkańcami wioski – jest to dość gorzki *happy end*.

W przeciwieństwie do omawianych wcześniej filmów z okresu niemego oraz z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, dzieło Goi w *Słowach bożych* nie służy bynajmniej wykreowaniu sielankowej wizji Hiszpanii. Przeniknięty krytycznym spojrzeniem mistrza z Fuendetodos obraz biednej prowincji staje się nie tyle opisem konkretnych realiów, co gorzką refleksją wybiegającą poza czas i miejsce akcji.

Demony porywają mamę.

Anna i wilki, Mama ma sto lat i Kuzynka Angelica

Konteksty społeczne bywają niekiedy bardzo bliskie zakrętom historii, którym poświęciłam poprzedni rozdział pracy. Dzieje się tak na przykład w przypadku filmu Carlosa Saury *Anna i wilki* z 1972 roku. Chociaż historia ta ma zdecydowany podtekst polityczny, można wydobyć z niej także problematykę społeczną – nierzadki w Hiszpanii problem despotycznej matki, sprawującej niepodzielne rządy w swojej rodzinie oraz obsesję religijne, obyczajowe i militarne, nękające w latach siedemdziesiątych hiszpańskie społeczeństwo. Również metafora *Saturna* Goi może tu być rozumiana dwuznacznie – jako przywódca, który gubi swój naród, ale i jako matka, niszcząca życie własnym dzieciom.

W późniejszym o siedem lat filmie Saury *Mamá cumple cien años* (*Mama ma sto lat*) Ana powraca cała i zdrowa do domu, gdzie przed laty pracowała jako guwernantka. Tym razem jest żoną Antonia. Powiązania pomiędzy dwoma filmami są bardzo zagmatwane i mimo oczywistego nawiązania, trudno mówić o jednoznacznej kontynuacji. Nawet jeśli przyjmiemy, że śmierć bohaterki na końcu *Anny i wilków* była jedynie koszmarną wizją, sam fakt zwyczajnego pojawienia się dziewczyny jako członka rodziny, po uprzednim wyrzuceniu jej z domu nie znajduje żadnego wyjaśnienia. Jednak – jak pisze Alicja Helman – „ten rodzaj konsekwencji nigdy nie był przedmiotem zainteresowania ani troski Saury. Powrót Any jest świetnym chwytem, umożliwiającym ponowne wejście w świat bohaterów, których opuściliśmy w dobie frankizmu a spotykamy w nowej, demokratycznej Hiszpanii”⁴⁴. Ta odmieniona rzeczywistość wciąż jednak funkcjonuje na podobnych zasadach – niezależnie od różnorodnych przemian i dojścia do głosu nowego pokolenia, w domu nadal rządzi mama, trzymając w garści finanse rodziny. Choć kolekcjonujący mundury José nie żyje, a eksponaty oddane zostały do Armii Zbawienia, mama nie może się pogodzić z jego odejściem, w czym dopatrywano się aluzji do śmierci Franco. Fernando, ogarnięty w *Annie i wilkach* religijną manią, poświęca się teraz wypróbowywaniu machin latających, a Luchy, która z porzuconej żony przekształca się w przedsiębiorczą bizneswoman, snuje spisek w celu odsunięcia od władzy despotycznej mamy. Konteksty społeczne znów więc łączy reżyser z aluzją polityczną, choć dotyczy ona już nowych, postfrankistowskich realiów.

Podobnie jak w *Annie i wilkach*, także i tutaj nie ma wielu cytatów z Goi. W tkanekę filmu wplata jednak Saura bardzo wyraźne nawiązanie do *Kaprysu* zatytułowanego *Donde va mamá?* (*Dokąd idzie mama?*). Wznosząca się w górę filmowa mama jest echem unoszonej przez potwory mamy z grafiki Goi⁴⁵, a jeden z bohaterów wypowiada nawet tytuł ryciny. Nieco mniej czytelna jest aluzja do akwaforty z cyklu *Szaleństwa*, zatytułowanej *Modo de volar* (*Sposób latania*). Fernando na swojej maszynie latającej wydaje się wpisywać w Goyowskie wizerunki skrzydlatych postaci, trudno tu jednak mówić o ewidentnym nawiązaniu.

Niezależnie od historycznych okoliczności, Goya okazuje się być ciągle obecny w myśleniu Saury o Hiszpanii. Postacie z grafik i obrazów mistrza nieustannie zaludniają wyobraźnię reżysera, pojawiając się w kolejnych opowiadanych przez niego historiach.

⁴⁴ A. Helman: *Ten smutek hiszpański...*, s. 28.

⁴⁵ Zob. C. Saura: *Entervista...*, s. 245.

Oczywiście trzeba uważać tutaj na możliwość nadinterpretacji – nie każdy przecież motyw obecny w dziełach obydwu artystów musi być świadomym nawiązaniem. Dotyczy to na przykład szczudlarzy występujących się w *Cuence* (1958) i w *Szczudlach* (*Los zancos*, 1984) – filmie noszącym ten sam tytuł, co jeden z kartonów Goi. Joaquín Cánovas Belchí dopatruje się w zakończeniu *Kuzynki Angeliki* nawiązania do *Kaprysu Si quebró el cantaro* (*Zbity zaśpiewa*), choć w grę mogłoby tu wchodzić zaledwie pewne pokrewieństwo tematyczne (bity chłopiec) i gorzka wymowa, również wpisująca się w dwuznaczne zawieszenie pomiędzy krytyką społeczną, a aluzją do represyjnego systemu politycznego⁴⁶. Reżyser tego typu interpretacje przyjmuje jednak z całkowitym spokojem, tłumacząc dziennikarzom: „po prostu wy widzicie więcej rzeczy niż ja”⁴⁷.

Pomiędzy turpizmem a rozbrajaniem mitów.

Caniche i Jamón, jamón

O filmie *Caniche* (*Pudel*) wyreżyserowanym w 1979 roku przez Bigasa Lunę, on sam mówi, że to „historia goyesca naszych czasów”⁴⁸. Akcja rozgrywa się w Barcelonie lat siedemdziesiątych. Eloísa (Consol Turá) i jej brat Bernardo (Ángel Jové) żyją w starym, zrujnowanym domu na peryferiach miasta. Aluzją do malarstwa Goi jest tu przede wszystkim Dany, nieustannie obecny na ekranie biały pudel, który towarzyszy bohaterce nawet w operze i na pogrzebie ciotki. Reżyser pokazuje kilka razy źródło inspiracji – portret księżnej Alba w białej sukni. U jej stóp stoi prototyp Dany’ego z zawiązaną na nóżce czerwoną kokardką, która doskonale komponuje się z kokardą przy sukni jego właścicielki. Filmowy pudelek w scenie uroczystej kolacji wystąpi z czerwoną kokardką na głowie, na co dzień nosi zaś czerwoną obrózkę i wyprowadzany jest na smyczy tego samego koloru. Niewielka reprodukcja portretu Alby wisi w domu chorej ciotki Liny (Sara Grey) i pierwszy raz pojawia się w kadrze podczas rodzinnej awantury. Póź-

⁴⁶ Por. J. Cánovas Belchí: *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*. W: *De Goya à Saura...*, s. 89–90.

⁴⁷ C. Saura: *Entrevista...*, s. 259.

⁴⁸ Á. S. Harguindey: „*Caniche*” es una historia goyesca en nuestra época. *Entrevista con su realizador, Bigas Luna*. „El País” 08/06/1979. W: http://www.elpais.com/articulo/cultura/BIGAS_LUNA/_JOSe_JUAN_/CINE/ABCaniche/BB/historia/goyesca/epoca/elpepicul/19790608elpepicul_10/Tes/ – dostęp: VII 2009.

niej, gdy po śmierci ciotki dom stanie się własnością rodzeństwa, na tle słynnego portretu Eloísa rozpuszczać będzie swoje sztuczne loki. Pudelek księżnej występował już nie raz na kinowym ekranie (*Volavérunt*, *Goya*), nigdy nie był jednak głównym bohaterem filmu, pozostając zawsze w cieniu swojej szlachetnie urodzonej właścicielki. Zignorowanie Alby z jej romantyczną legendą i uczynienie ważną, jeśli nie najważniejszą postacią psa, stanowi więc doskonały przykład ironii i przewrotności reżysera.

Film zbudowany jest na szeregu splatających się kontrastów i podobieństw. Dominantę stanowi opozycja pomiędzy starym i nowym miejscem zamieszkania bohaterów. Różnica jest tym mocniejsza, że brak jakichkolwiek ujęć przejściowych czy rozmów o przeprowadzce. Ujęcie szklanej trumny zmontowane zostało bezpośrednio z fragmentami nowego, luksusowego domu. Brudny zbiornik, z którego Bernardo wylatywał zdechłe szczury, przeistacza się w lśniący białą kafelków i lazurem wody basen z nowoczesnym sprzętem do czyszczenia – choć właściwie nie ma tu już czego czyścić. Stare pianino zastępują elektroniczne organy. Metamorfozie ulegają sprzęty kuchenne, telefony, samochody i telewizory. Przemianie ulega też powierzchowność samych bohaterów – Eloísa zaczyna paradować w najmodniejszych sukienkach, a Bernardo w nieskazitelnych białych tenisówkach i krótkich spodenkach.

Zmiana statusu majątkowego w niczym nie zmienia jednak zwyczajów i osobliwych manii bohaterów. Bernardo tak jak kiedyś z zawziętością czyści basen, gra na organach i wypełnia dom wypchanymi własnoręcznie zwierzętami. Jego siostra nadal wszystkie swoje uczucia przelewa na Dany'ego, przygotowując mu potrawy ze zmielonego i ugotowanego mięsa innych psów. Choć obrzydliwe, lepiące się z brudu wnętrza zastąpione zostały sterylnymi, lśniącymi pomieszczeniami, nieustannie polerowanymi przez parę służących, nie ma to żadnego wpływu na zachowania rodzeństwa.

Następnym układem zależności są podobieństwa fizyczne pomiędzy domownikami oraz powtarzalność wykonywanych przez nich czynności. Obcinanie pazurków psu zestawione jest z obcinaniem paznokci przez Bernarda (siostra robi mu awanturę, że zużywa do tego celu specjalny krem Dany'ego) oraz z malowaniem na czerwono długich paznokci Eloísy. Sekwencja ta wyraźnie nawiązuje do *Kaprysu Se repulen*, gdzie trzy skrzydlate bestie „stroją się”, jak mówi tytuł, obcinając sobie szpony wielkimi nożycami. Ludzi, tak jak psa, dotyka ból zębów i głód – zaspakajany tymi samymi, budzącymi obrzydzenie daniami, kontemplowanymi z turpistyczną ciekawością przez kamerę. Eloísa zakrapla oczy zarówno sobie, jak i pieskowi, a gdy jej brat dostaje dziwnego ataku, zmusza go do połknięcia tabletki w identyczny sposób, jak wcześniej Dany'ego, co

przywodzi na myśl *Kaprys Los Chinchilas* (Szynszyle). Echa innych grafik można odnaleźć w scenach naciągania pończoch (*Już dobrze naciągnięta*) oraz w ujęciu wymiotującego po uroczystej kolacji Bernarda (*Al Conde Palatino*). Koszyk pełen maleńkich szczeniąt postawiony na kuchennym blacie obok maszynki do mięsa kojarzy się z obłądzonym przez wiedźmy koszem niemowląt z grafiki *Mucho hay que chupar* (*Jest tyle do wysysania*). Bigas Luna w cytowanym już wywiadzie mówi również o inspiracji *Kaprysamí Que viene el coco* (*Bo przyjdzie Baba Jaga*) oraz *Todos caerán* (*Wszyscy upadają*)⁴⁹. Druga z grafik to okrutna metafora polowań na mężczyzn, urządzanych na wzór polowań na ptaki – z przywiązaną do drzewa przynętą. Na rycinie jest nią atrakcyjna kobieta, przyciągająca uwagę mężczyzn, którzy są następnie oskubywani (dosłownie i w przenośni) przez siedzące pod drzewem staruchy. W filmie przynętą wydaje się być sam Dany, towarzyszący właścicielom przy „polowaniach” na inne psy. Jednak *Pudel* poprzez ostrą, przenikliwą krytykę społecznych zachowań ma w sobie wiele z ducha Goyowskich *Kaprysów*, nawet wtedy, gdy nie nawiązuje bezpośrednio do żadnego z nich. Mimo charakterystycznego dla reżysera przymrużenia oka, pełno tu gorczy krzywego zwierciadła, o której pisałam omawiając *Słowa boże*.

Drugi film Bigas Luni zainspirowany dziełem Goi to *Jamón, Jamón* (*Szynka*, *szynka*, 1999). Tym razem jest to opowieść nie z psem, lecz z bykiem w jednej z głównych ról. Jego metalowa sylwetka góruje nad miejscem akcji – zbiorowiskiem domków, położonym gdzieś przy zakurzonej szosie. O walce z bykami marzy tu Raúl (Javier Bardem), zarabiający na życie pilnowaniem magazynu z szynką i odbijający José Luisowi (Jordi Mollá) dziewczynę (Penélope Cruz). Fabuła filmu to historia burzliwego miłosnego konfliktu, w który wplątana jest też romansująca z niedoszłym *torero* matka José Luisa – właścicielka firmy produkującej męską bieliznę. Ta trochę kiczowata, trochę zabawna, trochę groteskowa historia jest dla Bigas Luni okazją do zmierzenia się z mitami hiszpańskości – machizmem, wybuchowym temperamentem, erotyzmem, męskością i kobiecością, korridą, Don José i Don Juanem, a także samą szynką – nie byle jaką, bo tradycyjną⁵⁰. Szynka ta posłuży bohaterom do rozegrania tragicznego finału, choć jest to tragedia potraktowana z pewnym przymrużeniem oka. Ogarnięci szalem zazdrości mężczyźni staczają pojedynek na szynki, w wyniku którego ginie jeden z

⁴⁹ Por. tamże.

⁵⁰ Na temat wizji hiszpańskości w *Jamón, jamón* zob. szerzej: I. Pisano: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001, s. 181.

nich. Aluzja do *Pojedyńku na kije z Czarnych malowideł* Goi wydaje się oczywista. (*Jamón ibérico* – tradycyjna hiszpańska szynka, służąca tu za broń, jest uformowana na podłużnej kości, więc nawet formalnie przypomina nieco pałkę). Obraz, który Saura cytował w kontekstach politycznych, u Bigas Luny pojawia się w scenie o charakterze obyczajowej tragikomedii. Na ziemi leży zabity José Luis, który zainicjował pojedynek z zazdrości o ciężarną narzeczoną i o własną matkę. Obok rozpaczających, pozostałych przy życiu bohaterów, przechodzi tymczasem stado owiec, podzwaniające i beczące, jakby nigdy nic.

Szynka, szynka Bigas Luny i omawiany w poprzednim rozdziale *Lament dla bandyty* Carlosa Saury dostarczają ciekawego przykładu różnych filmowych odczytań tego samego dzieła Goi, choć oczywiście w obydwu wypadkach inscenizację *Pojedyńku na kije* można też odczytać jako uniwersalną metaforę ślepego okrucieństwa i nienawiści, który to przekaz z pewnością zawiera też obraz malarski, niezależnie od przypisywanych mu kontekstów politycznych.

W sieci dworskich intryg.

Volavérunt

Późniejszy film Bigas Luny – wspomniany już w rozdziale czwartym *Volavérunt*, to zupełnie inne miejsce akcji, inny koloryt i inny Goya. Kwestie społeczne koncentrują się tutaj wokół pełnego intryg życia dworu oraz zjawisk związanych z wpływami kultury francuskiej. Są to jednak wpływy dość powierzchowne. Nie widzimy tu twórczych dyskusji *ilustrados* na temat nowoczesnych, oświeceniowych idei czy liberalnej konstytucji. Francuskość sprowadzona zostaje wyłącznie do tego, co zewnętrzne – ubioru, obyczajów, sposobu mówienia. Wyraźnie widać to zwłaszcza w pierwszej części filmu, rozgrywającej się w Andaluzji. Przejęty z Francji sposób zachowania się przy stole oraz toaletowe nowinki w postaci depilacji i bidetu urozmaicają wytworne życie w jadalni i alkowie księżnej Alba. Bardzo bliskim sztuce Goi uosobieniem sfrancuzienia jest towarzysząca księżnej groteskowa postać typowego *petimetre*. W XVIII wieku był to ulubiony bohater hiszpańskich satyr i karykatur. Jako przeciwieństwo rdzennie hiszpańskiego, przesiąkniętego ludowością i temperamentem *majo*, *petimetre* stał się uosobieniem sztuczności i afektacji. Nie wychodził z domu bez wielogodzinnej toalety, wysławiał się w egzaltowany, udziwniony sposób, nieustannie wplatając do wypowiedzi wyrażenia i zdania francuskie, a czasem też i włoskie, lub nadając słowom hiszpańskim

pretensjonalny obcy akcent. Był typem fircyka, dbającym przede wszystkim o zachowanie pozorów wytworności i o zrobienie wrażenia na płci przeciwnej. Uróżowany, w starannie ułożonej peruce i z nieodłączną muszką na twarzy przemierzał madryckie salony, starając się na każdym kroku przydać sobie aurę przerysowanej zagraniczności i luksusu.

Petimetre było określeniem wyraźnie pejoratywnym, które w pierwszej edycji *Diccionario de la Real Academia Española* (z lat 1726–1739) definiowano następująco: „młody człowiek, który dba przesadnie o upiększanie swojego ciała i o podążanie za modą”. Następcą *petimetre* był *afrancesado* (sfrancuziały), w słowniku z 1770 roku definiowany jako osoba „przesadnie naśladowująca francuską modę i obyczaje”. W roku 1852 dodano drugą definicję: „Hiszpan, który podczas wojny zwanej wojną o niepodległość pozostawał po stronie francuskiej”. Termin kulturowy nabrał więc znaczenia politycznej kolaboracji z najeźdźcą. W końcu XVIII wieku do tych dwóch określeń doszło trzecie – *currutaco*, również związane z dominacją mody francuskiej w klasach wyższych hiszpańskiego społeczeństwa, która to moda identyfikowana była zarówno z władzą, jak i z pragnieniem jej obalenia⁵¹.

Petimetre został sportretowany przez Goyę w jednej z karykatur zabawnego cyklu czterech rysunków, którym nadano tytuł *Niedyskretne lustro*. Cykl ten, datowany na rok 1797, opiera się na genialnym w swej prostocie pomysle, by przedstawione typy społeczne ujawniały w stojącym przed nimi lustrze swą prawdziwą naturę. Pierwszy z rysunków zatytułowany jest *Petimetre/Mono* (*Petimetre/Małpa*). Wygięty w wytwornej pozie strojniś wpatruje się w taflę zwierciadła, zdając się nie dostrzegać, że w lustrze odbija się przyjmujący tę samą pozycję małpizjon. Skojarzenie jest tyleż komiczne, co trafne – małpa, podobnie jak *petimetre* znana jest z udawania, strojenia min, przyjmowania cudzych mód. Postaci sfrancuziałego fircyka poświęcił również Goya rysunek *La tortura del petimetre* (*Tortura petimetre*, 1797–1798). Victor Stroichita pisze o nim: „kiedy strój kojarzony z wolnością przemienił się w tyranie mody, niezależność stała się torturą zależności”⁵². Francja, powszechnie kojarzona z liberalizmem poglądów, paradoksalnie wprowadziła swoistą dyktaturę mody, choć oczywiście zawładnęła ona zaledwie częścią hiszpańskiego społeczeństwa.

⁵¹ Por. J. F. Fuentes: *Los afrancesados*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 119.

⁵² V. I. Stroichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 77.

Podobnie jak *majo* ma swoją towarzyszkę *maje*, tak i *petimetre* ma żeńską odmiannę, czyli *petimetre*. Jej właśnie poświęcony został drugi rysunek z cyklu *El espejo indiscreto*. Grafika zatytułowana *Petimetra/Serpiente* (*Petimetra/Wąż*) ukazuje strojnisię, której lustrzanym odbiciem jest opleciony wokół kosi wąż. Nigel Glendinning pisze, że lustro, ukazując atrybuty Saturna i Czasu, podkreśla przemijalność kobiecego piękna⁵³. Taka interpretacja włącza rysunek do szeregu dzieł Goi poświęconych urodzie wystawionej na działanie czasu i bezbrzeżnej próżności „aż do śmierci” – jak głosi tytuł jednego z *Kaprysów*⁵⁴. W języku hiszpańskim istnieje także przysłowiowe skojarzenie kobiety z wężem, jako kobiety złej i przebiegłej, co być może także wpisane jest w przesłanie rysunku, a kobieta-manipulantka (niekoniecznie *petimetra*) bohaterką prac Goi była wielokrotnie – wystarczy wspomnieć cytowanego już nieraz *Pajaca*. Dwa pozostałe rysunki z cyklu to *Alguacil/Gato*, gdzie urzędnika sądowego przyrównuje artysta do drapieżnego kota (skojarzenie to zresztą często pojawiało się w kulturze hiszpańskiej, na przykład w *Snach* Queveda, w których polskim wydaniu zamieszczono tę właśnie grafikę Goi)⁵⁵ oraz *Estudiante/Rana*, wykorzystujący fizyczne podobieństwo niezbyt wykształconego studenta do żaby, symbolizującej głupotę, co prawdopodobnie było aluzją do upadku uniwersytetów⁵⁶.

Cykl *Niedyskretne lustro* był interpretowany na rozmaite sposoby. Folke Nordström twierdził na przykład, że stanowi on ilustrację czterech temperamentów: melancholika (*Kobieta/wąż*), sangwinika (*Młodzieniec/małpa*), flegmatyka (*Student/żaba*) i choleeryka (*Aguacil/kot*), która to interpretacja wpłynęła też na zmianę tytułów dwóch pierwszych grafik – *petimetra* przeistoczyła się w „kobietę”, a *petimetre* (u niektórych auto-

⁵³ Zob. N. Glendinning: *Obras comentadas*. W: *Francisco de Goya. Obras maestras*. Dirección científica: J. Carrete Parrondo. Zaragoza 1996 [wydanie na płycie CD].

⁵⁴ Chodzi o *Kaprys* nr 55, w oryginale *Hasta la muerte!* W latach 1808–1810 Goya namalował również obraz olejny od tym samym tytułem, przedstawiający pomarszczoną staruszkę strojącą się przed lustrem.

⁵⁵ Zob. F. de Quevedo: *Sny*. W: tegoż: *Sny. Godzina dla każdego, czyli fortuna mózgiem obdarzona*. Przeł. K. Wojciechowska. Wstępem i przypisami opatrzył K. Piekar. Warszawa 1982, s. 63.

⁵⁶ Por. N.: Glendinning: *Obras comentadas...* [wydanie na płycie CD].

rów zastępowany przez „dandysa”) w „młodzieńca”⁵⁷. José López-Rey dostrzegał natomiast w grafikach połączenie typów fizjonomii z wartościami moralnymi⁵⁸. Obecnie przyjęła się jednak przede wszystkim teza René Andioc, że najistotniejszym aspektem cyklu jest karykatura mody z epoki Goi.

Wracając do *petimetre* z filmu *Volavérunt*, trzeba zaznaczyć, że reżyser wyraźnie przeciwstawia sfrancuziałemu fircykowi osobę Goi. Inną postacią bardzo silnie uosabiającą hiszpańskość jest Pepita Tudo (Penélope Cruz). Na początku widzimy ją jako żywiołową, bosonogą Cygankę, uwodzącą swym tańcem Godoya (kompozycja tej sceny nasuwa pewne skojarzenie z litografią *El vito*), później przeistacza się w pałacową elegantkę, jednak gdy zsuwa z nóg pantofelki, by zmierzyć się z konkurentką w dworskim tańcu, nie ma w sobie nic z francuskiej sztuczności.

Wspomniana podróż przez Andaluzję dostarcza okazji, by pokazać ludową procesję, podobną do tych, jakie znamy z płócien Goi – *Wiejska procesja* i *Procesión de disciplinantes* (*Procesja biczowników*, 1812–1814). Połną drogą niesie się monotony szmer modlitwy. Ciężki, urywany oddech podnosi gazę zasłaniającą twarz mężczyzny w koronie cierniowej. Słychać przeciągły, ochrypły śpiew. Na policzku Matki Boskiej zastygają szklane łzy.

Volavérunt nie należy do filmów szczególnie obfitujących w dosłownie cytowane dzieła Goi. Pojawiają się one raczej w planie treści niż w kompozycji kadru. Bigas Luna umiejętnie wykorzystuje pewne wątki dla zbudowania aluzji do prac artysty. Dzieje się tak na przykład z motywem wciągania lub zdejmowania pończochy – kilkakrotnie powtarzającym się na *Kaprysach* i innych grafikach. W filmie pończochy zdejmowane z nóg pozującej do obrazu Pepity są symbolem jej metamorfozy z niepokornej Cyganki w kochankę Godoya. Z pracami Goi kojarzy się także krótka wymiana zdań pomiędzy Pepitą a jej matką. Zachęta do romansu z Księciem Pokoju jest nieco z ducha rycin poświęconych prostytutce, choć, rzecz jasna, nie może tu być mowy o wyraźnej inspiracji. Wątek Godoya zmuszonego do ślubu z hrabiną Chinchón to swoiste przetworzenie motywu małżeństwa z przymusu, pojawiającego się na przykład na kartonie *Zaślubiny*. Bliska *Kaprysom* oraz płótnom wyobrażającym rodzinę królewską jest także atmosfera

⁵⁷ Zob. F. Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*. Stockholm 1962, s. 76–94.

⁵⁸ Zob. J. López-Rey: *Goya's Caprichos: Beauty, Reason & Caricature*. Westport, Connecticut 1970, s. 57–72.

panująca na dworze, gdzie nikt nikomu nie może ufać. Gdy prokurator przesłuchujący gości księżnej Alba słyszy, że jeden z podejrzanych był dla zmarłej jak brat, stwierdza – „Kain i Abel też byli braćmi” (ich walkę przedstawił zresztą Goya na mało znanym rysunku datowanym na lata 1817–1820). Przy kolacji jeden z gości mówi – „nie ma przy tym stole osoby, która nie życzyłaby komuś śmierci. Władza to okrucieństwo, tak jak miłość”. Atmosfera przypomina maskaradę z *Kaprysu* szóstego – *Nikt nie zna nikogo*. Zdesperowana Kajetana mówi wówczas – „pijmy za miłość!”. Miłość jednak nie istnieje w świecie pełnym intryg i zdrad. Kochankowie prowadzą ze sobą nie kończącą się grę, często powiązaną z polityką. Tajne dokumenty księżna przechowuje w alkwie, a w obawie przed wykryciem spisku Godoy nie zawaha się obsypać byłej kochanki pocałunkami. Nawet niewinna wydawałoby się *tertulia*, przypominająca nieco tę, którą w roku 1794 narysował Goya, kryje mroczne sekrety. Wytworne damy potrafią rzucić się na siebie jak dzikie bestie. Zapomniany wachlarz może stać się pretekstem, by sięgnąć po trujący zielony pigment. Flakonem z zabójczą zielenią interesują się zresztą niemal wszyscy goście księżnej, z arcybiskupem na czele. Oczywiście trudno wskazać tu na konkretne malarskie czy graficzne cytaty, wymowa poszczególnych sekwencji kojarzy się jednak z niektórymi z nich, zwłaszcza zaś ze światem *Kaprysów*, ilustrujących z gorzką przenikliwością damsko-męskie gry, kłamstwa i manipulacje, których kwintesencją wydaje się być dwudziesta siódma i piąta grafika cyklu – *Kto bardziej uległy?* oraz *Jedno warte drugiego*, odczytywane zresztą przez niektórych badaczy jako zawołana aluzja polityczna⁵⁹. Bohaterowie, snując skomplikowane intrygi, nigdy nie odsłaniają do końca swoich prawdziwych uczuć, co przypomina nieco *Kaprys* siódmy – *I tak jej nie poznasz*. Z ryciną dwunastą – *Polowanie na zęby* kojarzy się natomiast wątek rabowania biżuterii, którą po śmierci Alby ściąga z jej opuchniętych palców Godoy na rozkaz królowej.

Miłość w *Volavérunt* bliska jest nie tylko politycznym intrygom i walce o władzę. Splata się także bardzo wyraźnie ze śmiercią, co stanowi popularny wątek dużej części omawianych filmów. Nie wiemy, dlaczego ginie księżna – z ręki zazdrosnej rywalki, byłego kochanka, mściwego arcybiskupa, z rozkazu królowej czy z powodu nagłej choroby. Jej śmierć jest jednak nierozzerwalnie złączona z dawnym romansem, z fałszywymi pocałunkami, mającymi przykryć spisek. Na łożu śmierci księżna mówi Goi, że lubi-

⁵⁹ Zob. np. R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 182–183.

ła się z nim kochać. Na innym łożu, w innym filmie, cień księżnej zabierze Goyę w podróż bez powrotu, stanie się cieniem śmierci⁶⁰.

Cień miłości, cień śmierci.

Goya, Un perro llamado dolor

Cień Cayetany, zwiastujący śmierć w filmie Carlosa Saury *Goya*, towarzyszy przebywającemu na emigracji malarzowi już od pierwszych scen opowieści. Wysmukła kobieca postać w czarnej mantyli pojawia się w sypialni artysty, prowadzi go długim, jasnym korytarzem. Przy dźwięku kastanietów przechodzi ulicami Bordeaux, wyniosła, niedostępna, wpatrzona w pustkę. Nieco później przeobraża się w śmierć, schodzącą z obrazu Pedro de Campobína *El joven caballero y la muerte* (*Młodzieniec i śmierć*, 1660), który umieścił Saura w andaluzyjskiej sypialni, gdzie młody Goya przechodzi ciężką chorobę. (Wybór płótna wydaje się tu nieprzypadkowy nie tylko ze względu na tematykę, ale i lokalizację – obraz znajduje się w Hospital de la Caridad w Sewilli). Tajemnicza postać w czarnym woalu, przesłaniającym biały szkielet kości, opuszcza martwą naturę ksiąg i instrumentów oraz długowłosego młodzieńca z obrazu. Uchyła czarnej zasłony, zza której wyłania się dumna, blada twarz. Idzie w kierunku Goi, zawłaszcza swym cieniem jego ciało skulone na łóżku. Po chwili jednak odchodzi. Ironia wykrzywia piękną linię jej ust, jakby wiedziała, że wróci jeszcze, w innym miejscu i czasie, by wówczas już nieodwołalnie zabrać ze sobą Goyę na zawsze.

Tajemnicza postać w czarnej mantyli pojawia się także w sekwencji przywołującej grafikę *Disparate claro* (*Szaleństwo oczywiste*). Gdy znikają nękające Goyę koszmary z czarnych malowideł, płomień świecy przemienia się w Cayetanę cofającą się w ciemność, z której wyłania się pomieszczenie Quinta del Sordo. Księżna odchodzi, a na zgromadzonych w sali ludzi, reprezentujących różne stany hiszpańskiego społeczeństwa, spada okrutne zimnoniebieskie niebo.

Alba staje się więc nie tylko bohaterką licznych retrospekcji, ale też nieuchwytną zjawą, cieniem w czarnej mantyli, natrętnym wspomnieniem, snem, „ulotną nieznaną ze wszystkich ulic” z wiersza Antonio Machado:

⁶⁰ O powiązaniu cienia i śmierci zob. np. V. I. Stoichita: *Krótką historia cienia*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków 2001, s.16.

[...] Vio a la musa esquiva,
de pie junto a su lecho la enlutada,
la dama de sus calles fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada [...] ⁶¹.

Ten fragment *Muerte de Abel Martín* (*Śmierć Abła Martina*) w wolnym przekładzie brzmiałby następująco:

[...] Zobaczył nieuchwytną mużę
przy łóżku, w żałobnej czerni,
ulotną nieznajomą ze wszystkich ulic,
tę, której kochać nie można i którą zawsze się kocha [...].

Cayetana, tak jak przedwcześnie zmarła ukochana Antonio Machado (który swoim poetyckim *alter ego* uczynił Abła Martina), pojawia się przy łóżku Goi, wezwana jego ochrypłym, przedśmiertnym szeptem. Jest tu dumną „nieuchwytną mużą”, tą „której kochać nie można i którą zawsze się kocha”. Jej postać przywodzi na myśl także inny jeszcze utwór Machado – *Siempre fugitiva y siempre...* (*Wiecznie uciekająca i wiecznie...*):

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdenoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche.
[...] Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso...

⁶¹ A. Machado: *Muerte de Abel Martín* V. W: tegoż: *Obras completas*. Edición crítica de O. Macrí con la colaboración de G. Chiappini. Barcelona 2005, s. 735.

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios⁶².

Wiersz ten można by przełożyć następująco:

Wiecznie uciekająca i wiecznie
mi bliska, w czarnym płaszczu
źle zakrywającym pogardę
na bladej twarzy.
Nie wiem, dokąd idziesz
ani gdzie twoja piękność
szuka schronienia wśród nocy.
[...] Wstrzymaj krok, piękna
i nieuchwytna, wstrzymaj krok...

Chciałbym całować ten gorzki,
gorzki kwiat twoich ust.

Powiązanie miłości i śmierci, przenikające tak mocno film Saury, odnaleźć można w wielu innych tekstach kultury hiszpańskiej, w której też sama śmierć jest obecna w bardzo specyficzny sposób⁶³. Dla przykładu przytoczyłam tu fragmenty poezji Machado, gdyż jego twórczość jest bardzo bliska Saurze i wielokrotnie była przez niego cytowana w innych filmach – w *Kuzynce Angelice*, *¡Ay, Carmela!* i *Mrożonym peppermincie* (*Peppermint Frappé*, 1967). W sztuce Goi natomiast motyw miłości i śmierci najbardziej wyrażony został na rycinie dziesiątej z cyklu *Kaprysów*, zatytułowanej właśnie *El amor y la muerte* (*Miłość i śmierć*).

Przecucie śmierci wypełnia także niezwykle malarską scenę nakręconą w ogrodach Aranjuez. Jest ona ciekawym i zupełnie nietypowym przypadkiem wpisania beztroskich kartonów w niespokojny, mroczny klimat późniejszej sztuki Goi. We fragmen-

⁶² A. Machado: *Siempre fugitiva y siempre...* W: tegoż: *Obras completas...*, s. 440.

⁶³ Zob. np. M. del Castillo: *Zawsze śmierć!* W: tegoż: *Hiszpańskie czary...*, s. 193–195; tegoż: *Corrida albo szkoła dobrego umierania*. W: tegoż: *Hiszpańskie czary...*, s. 196–198.

cie tym pojawia się wątek śmierci Rosarity, która rzeczywiście umarła przedwcześnie⁶⁴. Koszmarny sen starego Goi wydaje się więc symboliczną antycypacją zdarzeń niewłaściwych przez reżysera do filmowej narracji. W antycypacji tej raz jeszcze połączona zostanie miłość i śmierć, choć tym razem jest to miłość malarza do córki – rodzonej (jak chce Saura) lub przybranej (jak twierdzi większość badaczy).

W bardziej tradycyjny sposób niektóre motywy z kartonów połączone są z inscenizacją *Łąki San Isidro*. Na podmadryckich błoniach przechadzają się damy z parasolkami, zabawiane przez szczudlarzy i muzykantów. Swoje kramiki rozkładają sprzedawcy garnków i porcelany. Dwie pary tańczą do dźwięków gitary. W tym szczególnym miejscu, „gdzie przychodzili *madrileños* ze wszystkich klas społecznych”, artysta szuka natchnienia do fresków, które namaluje na sklepieniu pobliskiego kościółka San Antonio de La Florida. Cud wskrzeszenia zamordowanego mężczyzny stanie się w nich pretekstem, by pokazać mieszkańców Madrytu – zalotne *majas*, ciekawskie przekupki i chłopców o łobuzerskich spojrzeniach.

Carlos Saura, podobnie jak Bigas Luna, ukazuje w swoim filmie sceny z życia arystokracji, prześląkniętej modą francuską. Charakter tych fragmentów jest jednak nieco inny niż w *Volavérunt*. Madrycki salon zaprzyjaźnionej z Goyą rodziny Osuna, tak jak andaluzyjski pałac księżnej Alby, wypełniają postaci o upudrowanych na białą twarzach, króluje sztywna etykieta, pojawiają się wybitni tancerze i muzycy. Tu także panuje atmosfera przepychu i mniej lub bardziej subtelnych dworskich intryg. Damy rzucają kokieteryjne spojrzenia znad wachlarzy, kosztowna biżuteria błyszczy w ciepłym świetle świec. Nad złotem kandelabrow unoszą się szepty mężczyzn i stłumiony kobiecy śmiech. Odnieść można wrażenie, że jak na przywoływanym już *Kaprysie* „nikt nie zna tu nikogo”, choć pozornie wszyscy wszystko o sobie wiedzą. Upudrowaną twarz, z nieodłączną muszką, ma również młody Goya. Francuska moda połączona zostaje jednak wyraźnie ze światłymi ideami *ilustrados*. Francuskość nie sprowadza się wyłącznie do tego, co zewnętrzne. Księstwo Osuna (upozowane tu na wspomniany już rodzinny portret pędzla Goi) należało do najwybitniejszych przedstawicieli arystokracji, zainteresowanej poglądami francuskiego oświecenia. O urządzanych przez nich spotkaniach, mówi filmowy Goya, iż gromadziły „śmietankę hiszpańskiej inteligencji, ludzi najlepiej

⁶⁴ Rosario Wiess Zorrilla przeżyła Goyę, zmarła jednak młodo, w wieku dwudziestu dziewięciu lat (w 1843 roku). Na jej temat zob. szerzej N. Saseña: *Goya y las mujeres...*, s. 250–257.

wykształconych, najambitniejszych polityków i najpiękniejsze kobiety”. Na temat wpływów francuskich twierdzi zaś, że mogą zmienić przyszłość ojczyzny. Po latach przyzna z goryczą, że prócz nowych, światłych wzorców, walki z analfabetyzmem i zacofaniem, Francja przyniosła Hiszpanii wojnę i okrucieństwa, wobec których poniosły klęskę wszystkie piękne idee.

Ostra krytyka społeczna, której wyraz dał Goya w *Kaprysach*, odzwierciedlona jest w filmie Saury w swoistej galerii, po której przechadza się stary i młody malarz, komentując swoje prace. W komentarzach tych łączą się rzeczywiste uwagi artysty (zachowane w Biblioteca Nacional i Calcografía Nacional w Madrycie) z reżyserską fantazją na temat miłości Goi do księżnej Alba. Jako pierwszą widzimy tu grafikę *Jedno warte drugiego*. „Często dyskutuje się, kto jest lepszy, kobiety czy mężczyźni. Jesteśmy wszyscy tacy sami” – mówi Goya. Następnie pojawiają się w kadrze ryciny: *Co za poświęcenie!* z krótkim i gorzkim podsumowaniem: „taki jest świat”; *Dobre rady* z uwagą, że „rady tyle są warte, ile osoba, która je daje”; *Już dobrze naciągnięta* – „Dobrze wie starucha, że wypada, by pończochy były naciągnięte” oraz *Ya tienen asiento* (*Już mają siedzenie*). Przystając przy kolejnej rycinie Goya rozpoczyna komentarz od jej tytułu: „*Bo przyjdzie Baba Jaga* – straszą rodzice. Co za nadużycie, uczyć dzieci strachu przed czymś, co nie istnieje; sprawiać, że bardziej boją się Baby Jagi, niż ludzi, którzy ją wymyślili”. Następna grafika, *Volavérunt*, łączy się z wyznaniem – „Cayetana, moja miłość, moje życie. Dokąd cię zabierają? Co ci zrobiły te bestie?” Ostatnie przywołane ryciny to dwie wersje *El sueño de la razón* (*Gdy rozum śpi*), wywołujące komentarz: „Fantazja opuszczona przez rozum rodzi niemożliwe potwory. Zjednoczona z nim, jest matką sztuk i źródłem cudów”. Słowa te powtarza stary Goya, stojąc przed lustrem i pozwalając Leokadii, by ubrała go w uroczysty strój. Gdy jest już gotowy do wyjścia, stwierdza: „choćby się małpa ubrała w jedwabie, małpą zostanie”⁶⁵, co jest zabawnym nawiązaniem do opisywanego powyżej, groteskowego cyklu *Niedyskretne lustro*.

„Człowiek to najniebezpieczniejsze ze zwierząt” – mówi Goya małej Rosaricie i odnosi się to nie tylko do pokazanych w filmie wojennych okrucieństw, o których pisałam w poprzednim rozdziale. Kumulacją międzyludzkiej wrogości jest w filmie scena prezentacji aktów w tajnych zakamarkach pałacu Godoya. Uderza tu nie tylko sam motyw zakazanych dzieł sztuki, poprzez który Saura wprowadza subtelnie wątek inkwizycji, ale także atmosfera pomiędzy oglądającymi je arystokratami, przypominająca nie-

⁶⁵ W oryginale: „Anque la mona se vista de seda, mona se queda”.

które sceny *Volavérunt*, gdzie również człowiek człowiekowi był wilkiem, a miłość i śmierć okazywały się znaczyć bardzo niewiele w światku dworskich intryg.

Drugim filmem opowiadającym o miłości i śmierci poprzez płótna Goi jest niezwykła animacja *Pies nazywany bólem* Luisa Eduardo Aute. Maja naga, będąca tu muzą i kochanką Goi, już w jednej z pierwszych scen zostaje upozowana na *Cristo morto* (*Martwy Chrystus*, 1480) Andrei Mantegni. Później motyw ukrzyżowania powróci w opisywanej w rozdziale piątym, dramatycznej scenie rozstrzelań. Ciało mai ułoży się wówczas w literę „x”, a jej cień będzie tarczą broniącą Goyę przed salwą plutonu. Gdy padną strzały, *maja* pozostanie na ziemi w kałuży krwi, przypominającej czerwoną płachtę, rozłożoną na piasku areny. Motyw ten połączy rozstrzelanie z korridą, a korridę ze sceną miłosną pomiędzy malarzem i modelką. Płachta rozłożona na piasku, przemieni się w krwawą plamę, a kobiece stopy przekształcą się w rogi byka. Kochanka stanie się matadorem, jakby w myśl Michela del Castillo, że „matador i byk są jedną istotą”⁶⁶. Stojąc na arenie, przeciętej ostrą krawędzią światła i cienia, trzymając szpadę i mulekę *maja* przypomina nieco pozę Pedro Romero z trzydziestej ryciny *Tauromachii*. Piękna twarz kobiety zamienia się w trupa czaszkę. Czaszką staje się też głowa Goi. Te tak wyraziste atrybuty śmierci pojawiają się tu wielokrotnie – w opustoszałym, jałowym ogrodzie, na niebie, w oczach malarza, w dłoniach jego kochanki i na rozgrzanym słońcem piasku areny. Miłość nieustannie spotyka się ze śmiercią. Tańczy z nią przedziwny taniec, czasem przypominający walkę, czasem egzystencjalny *dance macabre*, kiedy indziej pełne pasji tango czy czuły, sentymentalny walc.

W taniec miłości i śmierci wkracza tutaj również cień – pada na puste łóżko, na którym przy pełni księżyca pojawi się pozująca do aktu *maja*. Kompozycja przypomina opisywaną scenę z filmu *Goya* Carlosa Saury. O ile jednak tam postacią rzucającą cień była kobieta, utożsamiana z nadchodzącą śmiercią i przybierająca postać księżnej Alba, o tyle tutaj *maja* pozostaje anonimowa, a cień na puste łóżko rzuca nie modelka, lecz sam malarz. Kobieta obecna jest w kadrze jedynie za pomocą fragmentu płótna i ciężkiego oczekiwania. Cień mężczyzny w prostokacie wpadającego przez okno światła, ukazany na tle leżącej na łóżku nagiej kobiety, kojarzy się z obrazem *La sombra sobre la mujer* (*Cień na kobiecie*, 1952) Pabla Picassa, który jest zresztą bohaterem kolejnej części filmu Aute. U Picassa cień ten, w drugim obrazie z minicyklu, pada już nie na

⁶⁶ M. del Castillo: *Hiszpańskie czary...*, s. 208.

kobietę, lecz na namalowany na płótnie akt⁶⁷. W animacji fragment obrazu Goi także widoczny jest na ekranie, choć sama modelka oraz podążająca za nią śmierć pojawia się dopiero dużo później. Wzajemne przenikanie podobnych motywów tematycznych i kompozycyjnych świadczy tu nie tylko o świadomych cytatach z dzieł innych twórców, ale i o zakorzenieniu niektórych obrazów w hiszpańskiej świadomości, co owocuje ich powrotami w nowych artystycznych wcieleniach.

Specyficznie pojmowanej miłości i śmierci towarzyszą w *Psie nazywanym bólem* i inne akcenty społeczne. Pojawia się na przykład temat czarnoksięstwa i zabobonu, a także problem inkwizycji. Przez ekran co chwilę przelatuje na miotle naga czarownica z *Kaprysu ¡Linda maestra! (Piękna nauczycielka!)*, stając się złowróżbnym lejtmotywem tej historii. W niektórych scenach wiedźma przemienia się w kościatego biskupa, a pluton egzekucyjny w rząd kościelnych dostojników lub w szkielety niosące krzyż. Tego typu symbolicznych metamorfoz jest zresztą więcej i o niektórych pisałam już przy okazji omawiania politycznych aspektów malarskich inspiracji. Goya i jego *maja* walczą paletą i pędzlem z czarownicą, uosabiającą wszystkie złe, ciemne momenty hiszpańskiej historii – zarówno plagę zabobonu, jak i piętnujących ją inkwizytorów, którzy stali się kolejnym ogniwem „czarnej legendy” Hiszpanii. Paleta i pędzel to wydawałoby się niewiele wobec ostrzy bagnetów i luf karabinów, ostatecznie jednak z burz epoki to właśnie sztuka Goi przetrwała do dziś, mimo społecznych i politycznych represji, które nie wytrzymały próby czasu. Na muzealnych korytarzach wciąż możemy spojrzeć w oczy mistrzowi z Fuendetodos i mai, kimkolwiek była dla niego – muzą i kochanką, jak chce Aute, czy przypadkową modelką, która stała się legendą.

Miłość i śmierć splata się ze sobą wyraźnie również w omówionych na początku tego rozdziału filmach z lat dwudziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych. W *Drugim maja* Rosario prosi, by mogła zostać rozstrzelana razem z Alfonso. W cieniu śmierci rozwija się także romans w dwóch pozostałych, wspominanych tu filmów Buchsa – *Hrabia de Maravillas* i *Pepe-Hillo*. Wątek śmierci z miłości pojawia się nawet w sielankowym *Goyescas* – nieszczęśliwie zakochana Petrilla, zapytana przez kelnera, czego się napije, żąda podania trucizny. Tragiczna śmierć osiąga ukochanego Mariblanke z *Mai w płaszczu*, pierwszą miłość Tirany oraz dwóch adoratorów Marii Antonii la Caramby. Co ciekawe, w tej ostatniej historii pojawia się motyw, którym Carlos Saura

⁶⁷ Zob. V. I. Stoichita: *Krótką historia cienia...*, s. 115–117.

zamknie wiele lat później *Goyę* – umierający na łóżku Pepe-Hillo zabrany zostaje przez śmierć, którą uosabia padający na łóżko tajemniczy, kobiecy cień⁶⁸.

Elegia, czyli Maja raz jeszcze

„Piękno jest w oczach patrzącego” – mówi podczas wykładu profesor David Kepesh (Ben Kingsley), główny bohater filmu *Elegia* w reżyserii Isabel Coixet. Nieco później, wyciąga z półki album i otwiera go na reprodukcji *Mai ubranej* Goi. Rozebrana wersja słynnego płótna miga gdzieś w cieniu przerzucanych stron. Kepesh patrzy na swoją studentkę Consuelę (Penélope Cruz) i stwierdza – „Jest podobna do ciebie. Ty jesteś podobna do niej”. *Maja* Goi powróci w filmie jeszcze dwukrotnie, będzie to już jednak *Maja naga*. Jej pozę przyjmie Consuela, leżąc pewnego wieczoru na łóżku w mieszkaniu profesora. Lekko uniesiona na lewym boku, trzyma ramiona skrzyżowane nad głową, śmiało, może nieco prowokacyjnie patrzy na pozostającego poza kadrem mężczyznę. „Jesteś prawdziwym dziełem sztuki” – mówi Kepesh.

Obrazy Goi, a także *Las Meninas* Velázqueza, pojawiają się tutaj w kontekście tematu ulotnego piękna, który jest jednym z najważniejszych wątków poruszonych w *Elegii*. Przewija się on – czasem pół żartem, w uniwersyteckich wykładach profesora, w jego rozmowach z przyjacielem, w zanurzonych w półcieniach aktach Consueli, w pięknych i smutnych fortepianowych melodiach. Piękno okazuje się zawsze zależne od tego, kto je postrzega. Książka czytana po latach jest zawsze inną książką, jak tłumaczy filmowy profesor swoim studentom.

Inne jest też tu opowiadanie *The dying animal* Philipa Rotha, na którym Coixet opiera swój film. Reżyserka we własny sposób przekształca literacką opowieść, unikając pułapek wiernej adaptacji, gdzie indziej rozkładając akcenty. Tocząca się w cieniu miłości i cieniu śmierci *Elegia*, tak jak i pozostałe filmy Coixet, wpisuje się mocno w konwencję melodramatu, podejmując z nim jednocześnie swoistą grę. Jest melodramatem czytany na nowo. Gatunkowa klisza (romans profesora i studentki, w dodatku ciężko chorej) staje się punktem wyjścia dla subtelnej opowieści, w której zanurzony w bielach i niebieskościach obraz mówi więcej niż słowa. Profesor jest tu Goyowskim

⁶⁸ Zob. także J. Aleksandrowicz: *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*. „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116.

Tántalo, bardzo długo bojącym się poważnie zaangażować w związek z młodszą od siebie kobietą, a równocześnie odkrywającym w niej mają, bez której nie potrafi żyć.

Pod koniec historii chora na raka Consuela upodobnia się do Goyowskiej modelki raz jeszcze, pozując do zdjęć, które na zawsze zachowają jej ciało takim, jakim było zanim zniszczyły je ostrza w dłoniach chirurgów. W ten sposób Coixet wplata obraz Goi w fabułę całkowicie współczesną i oderwaną od realiów osiemnastowiecznej Hiszpanii, w których najczęściej przywoływali go filmowcy. Brak tu przypuszczeń, kim była pozująca kobieta. Jej legenda nie ma znaczenia. *Maja* staje się w *Elegii* znakiem przemijającego, kruchego piękna, które bohater próbuje ocalić w czarnobiałej fotografii. Obraz Goi odczytany jest na nowo, tak jak melodramatyczny schemat i opowiadanie Rotha, tak jak książka czytana po latach, o której mówi Kepesh⁶⁹.

Konteksty społeczne, widziane w zdradliwym zwierciadle sztuki Goi, nie zawsze mają tak karykaturalny charakter, jak cztery postacie z cyklu *Niedyskretne lustro*. Prace aragońskiego mistrza odbijają w sobie obraz Hiszpanii przełomu XVIII i XIX wieku także mimowolnie – rejestrują życie dworu i zwyczaje *madrileños*, ukazują zmienne mody epoki.

W filmach hiszpańskich twórców te same dzieła Goi, przywoływane w kontekście różnych opowieści i w innym momencie historii, nabierają nieraz odmiennych znaczeń. Bywało i tak, że niezwykle zróżnicowana tematycznie i technicznie sztuka malarza stała się obiektem manipulacji. Wybierano z niej treści wygodne dla panującego systemu, co wpływało na powstające filmy, ale też stwarzało swoisty, nie zawsze pełny wizerunek samego Goi. W poszczególnych epokach postrzegano go na różny sposób i uwidacznia się to nie tylko w omawianych w rozdziale czwartym filmach biograficznych, ale również w innych opowieściach przywołujących prace mistrza. Był sielankowym kostumbrystą za czasów Franco, przenikliwym i ponadczasowym znawcą mechanizmów historii w dobie postfrakistowskich rozliczeń. Widziano w nim bystrego karykaturzystę społecznych przywar. Poprzez jego dzieła próbowano zgłębiać narodowe mity i stereotypy. W filmach historycznych z kolei za pomocą sztuki Goi pokazywano

⁶⁹ Zob. szerzej J. Aleksandrowicz: *Cień miłości, cień śmierci, czyli melodramat odnaleziony. O Elegii i innych opowieściach Isabel Coixet*. „Splot” 2008, s. 9–11.

na ekranie obyczajowość i atmosferę Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX wieku. Prace artysty w kolejnych filmach nabierały i nabierają nowych znaczeń, tworząc barwną mozaikę odczytań. Obraz, tak jak książka, odczytywany po latach, okazuje się być zawsze inny⁷⁰.

⁷⁰ Fragmenty tego rozdziału opublikowane zostały w: tejże: *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116.

Część trzecia

Obrazy malowane kamerą

Rozdział VII

Czas zakrzepły w portretach.

O filmowych galeriach postaci

Tegoż wieczoru, kiedy Rembrandt jeszcze rysuje – wszystkie sławne Cienie i cienie rysowników jaskiniowych śledzą spojrzeniem wahającą się dłoń, która przygotowuje im nowe trwanie poza śmierć lub nowy ich sen.

André Malraux¹

Autoportrety

Dzieło Francisco Goi przedstawia nie tylko złożony obraz obyczajów i burzliwych wydarzeń z przełomu XVIII i XIX wieku, ale także rozległą galerię portretów, ukazujących wiele znanych i anonimowych postaci, żyjących w czasach artysty. Galeria ta obejmuje trzy pokolenia hiszpańskich królów, arystokrację i *ilustrados*, duchowieństwo, toreadorów, aktorki, postacie z ludu oraz członków rodziny i przyjaciół². Różnorodność portretowanych osób łączy się z bogatą dokumentacją trendów mody panujących w różnych grupach społecznych w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej Hiszpanii³. Widać to nie tylko na portretach indywidualnych, ale i w scenach obyczajowych, gdzie z niezwyczajną skrupulatnością przedstawił Goya elementy garderoby swoich modeli. Dobrym tego przykładem jest karton *Gallina ciega* (*Ciuciubabka*, 1788–1789), na którym ukazu-

¹ Cyt. za: Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004, s. 5.

² Zob. M. del C. Augustín Lacruz: *Análisis documental de contenido del retrato pictórico: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*. Cartagena 2006, s. 71–75.

³ Zob. C. Herranz Rodríguez: *Indumentaria goyesca*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 251–270; M. Comba Sigüenza: *El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya*. „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1982, n° 55, s. 125–143.

je artysta całą paletę najmodniejszych strojów – od ubiorów w stylu *majos* i *majas*, po te inspirowane modą angielską i francuską.

Portrety mistrza z Fuendetodos poddawane były najróżniejszym analizom i interpretacjom, często sprzecznym ze sobą. Podkreślana nieraz pełnokrwistość goyowskich postaci⁴ pozostaje w sprzeczności ze stwierdzeniem Marii Rzepińskiej o „kukiełkowatej sztywności” portretów⁵ oraz z konkluzją José Ortegi y Gasseta, iż osoby malowane przez Goyę po 1790 roku nabierają charakteru świetlistych widm, a ich wizerunki tracą walory trójwymiarowości na rzecz swoistej „płaskości” (*plana*) i ekspresji pierwszego wrażenia⁶. Podzielana przez wielu historyków sztuki, opinia Juliana Gallego Serrano, że obrazy te pełne są głębokiego humanizmu i empatii dla modelu⁷, kłóci się z również dość powszechnym poglądem o karykaturalnym charakterze niektórych portretów. Najczęściej odczytywane w ten sposób bywają wizerunki monarchów, zwłaszcza *La familia de Carlos IV* (*Rodzina Karola IV*)⁸. Jean Babelon pisze na przykład, że Goya sportretował rodzinę królewską jako „kukły [...] w odświętnych strojach, jak na wiejskie wesele”, gdzie „nawet królowa ze swą twarzą kokoty przypomina marionetkę”⁹. Teofi-

⁴ Por. np. E. D’Ors: *Goya y lo goyesco. A la luz de la historia de la cultura*. Valencia 1958, s. 40; J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Warszawa 2001, s. 593; V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, s. 149.

⁵ Zob. M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1989, s. 309.

⁶ Zob. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987, s. 349–351. Por. także polski przekład Rajmunda Kalickiego – *Velázquez i Goya*. Warszawa 1993, s. 275–277.

⁷ Zob. np. J. Gállego Serrano: *En torno a Goya*. Zaragoza 1978, s. 18–19; V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 268.

⁸ Przekonanie o karykaturalnym charakterze obrazu stało się wielokrotnie i bezrefleksyjnie powtarzanym mitem – zob. np. M. Neumüller: *All inclusive – współczesna fotografia hiszpańska*. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. T. Ferenc, J. Studzińska. Łódź 2007, s. 62.

⁹ J. Babelon: *Sztuka hiszpańska*. Z fr. przeł. H. Ostrowska-Grabska. Warszawa 1974, s. 246.

lowi Gautier przypisuje się natomiast niemniej dosadną i wielokrotnie powtarzaną uwagę, jakoby portret rodziny królewskiej z łatwością można było uznać za wizerunek „piekarza zza rogu i jego żony, dumnych z zagarnięcia głównej wygranej na loterii”¹⁰. Tego typu odczytania, więcej mające wspólnego z barwną legendą, niż ze skrupulatną analizą, spotykają się oczywiście z licznymi sprostowaniami. Robert Hughes logicznie zauważa, że wydaje się mało prawdopodobne sporządzenie karykatury, która przeznaczona była jedynie dla oczu zleceńodawców i ryzykowanie utraty stanowiska królewskiego malarza¹¹, a Stoichita i Cordech dodają, iż wystarczy zestawić portret pędzla Goi z wizerunkami członków rodziny Karola IV namalowanymi przez innych artystów, by przekonać się wręcz o pewnej życzliwości mistrza wobec monarchów¹².

Niezależnie od różniących się między sobą teorii na temat charakteru portretów oraz ich znaczeń symbolicznych powstało także wiele prac opisowych, zwracających uwagę przede wszystkim na cztery zasadnicze elementy: wygląd ciała i twarzy portretowanego (*discripción corporal*), relacje proksemiczne – na przykład odległość modela od artysty (*discripción proxemica*), ubiór i rekwizyty (*indumentaria*) oraz stosunki przestrzenne (*discripción espacial*)¹³.

Portrety i autoportrety Goi stały się doskonałym materiałem dla filmowców, próbujących na ich podstawie odtworzyć wygląd i cechy osobowości postaci ze swoich opowieści¹⁴. W niniejszym rozdziale chciałabym pokazać różnorodność tych inspiracji oraz ich związki z niektórymi poglądami na temat goyowskiej sztuki portretu. Spośród bogatego materiału filmowego, omówionego szerzej w poprzedniej części pracy, wybrałam przykłady, które wydają się najpełniej odzwierciedlać charakter zjawiska.

¹⁰ Cyt. za: V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 268. Na temat recepcji portretu zob. także E. J. Olszewski: *Exorcising Goya's "The family of Charles IV"* . „Artibus et Historiae” 1999, nr 40, s. 169–184.

¹¹ Por. R. Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2006, s. 221.

¹² Por. V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 268.

¹³ Zob. M. del C. Augustín Lacruz: *Análisis documental de contenido del retrato picotórico...*, s. 146–159.

¹⁴ Zagadnienie to wpisuje się w obszerną problematykę wizerunków postaci historycznych w kinie. Na ten temat zob. Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995, s. 59–63.

Najciekawiej przedstawia się kreowanie wizerunku samego malarza. Niemal zawsze wiąże się ono z którymś z autoportretów, potraktowanym jako wskazówka przy doborze aktora i jego charakteryzacji. Wybór malarskiego pierwowzoru powiązany jest nie tylko z wiekiem filmowego Goi, ale też z pomysłem na jego udział w akcji. Portrety, które wykorzystuje dana opowieść, odzwierciedlają zwykle te cechy malarza, które najmocniej chce uwypuklić reżyser. Bardzo wyraźnie widać to na przykładzie *La hora de los valientes* (*Godzina odważnych*, 1998) Antonio Mercero, choć Goya nie pojawia się tu jako osoba, a jedynie metaforycznie towarzyszy bohaterom pod postacią płótna ukrywanego podczas wojny domowej. Jak trafnie zauważa Mónica Barrientos Bueno, spośród licznych autoportretów nieprzypadkowo przywołuje reżyser obraz najbliższy widzowi, najbardziej codzienny i intymny – wizerunek artysty w jego starości, na którym spojrzenie Goi nie biegnie już w kierunku lustra, lecz szuka wzroku odbiorcy¹⁵.

Mówi się o dwudziestu dwóch autoportretach Goi¹⁶, podanie ich dokładnej liczby jest jednak dość trudne. Na wielu obrazach i grafikach artysta pojawia się jako niekwestionowany główny lub drugoplanowy bohater, ale jego obecność na niektórych pracach może budzić wątpliwości, pozostaje raczej w sferze domysłów i interpretacji. Victor Ieronim Stoichita i Anna María Cordech dostrzegają na przykład twarz Goi na rycinie i rysunku *Viejo columpiándose* (*Huśtający się starzec*, 1824–1825)¹⁷ oraz na dwóch rycinach z cyklu *Caprichos* (*Kaprysy*, 1796–1799) – *¿Por qué ocultarlos? (Po co je chować?)*¹⁸ i *El si pronuncian y la mano alagran al primero que llega* (*Mówią tak i rękę oddają pierwszemu lepszemu*)¹⁹, a ironicznego uśmiechu mistrza dopatrują się nawet na proporcju powiewającym nad karnawałowym tłumem na płótnie *El entierro de la sardina* (*Pogrzeb sardynki*, 1812–1819)²⁰. Valeriano Bozal zauważa Goyę w grupie wiernych na obrazie *La ultima comunión de San José de Calasanz* (*Ostatnia komunia św.*

¹⁵ Por. M. Barrientos Bueno: *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y "La hora de los valientes"*. „Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica” 2008, n° 3, s.19. Mowa o autoportrecie z 1815 roku, znajdującym się obecnie w Muzeum Prado.

¹⁶ Zob. J. Gállego Serrano: *En torno a Goya...*, s. 20.

¹⁷ Zob. V. I., Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 304–305.

¹⁸ Zob. tamże, s. 296–297.

¹⁹ Zob. tamże, s. 294–295.

²⁰ Zob. tamże, s. 79.

Józefa Kalasantego, 1819)²¹. Julián Gállego Serrano pisze natomiast, że artysta prawdopodobnie namalował samego siebie jako torreadora na obrazie *La novillada* (1779–1780)²², widzi też postać malarza w tłumie widzów na płótnie *Corrida en el pueblo* (*Korrida w miasteczku*, 1812–1814)²³. Tego typu zabiegi wielu krytyków nazywa jednak „myleniem Goi z postaciami z jego obrazów”, co bezlitośnie wyśmiewał na przykład Ortega y Gasset²⁴. Niezależnie od sporów toczonych wokół niektórych autoportretów, wiele z nich dostarcza bezsprzecznego, niezwykle cennego dla biografów materiału. Powstałe w różnych technikach na przestrzeni długiego życia artysty, dają dziś świadectwo jego fizjonomii, ale też sposobów postrzegania samego siebie.

Filmy dosyć często cytują źródła swoich inspiracji w zakresie wyglądu postaci. Dzieje się tak na przykład w *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1983) Mario Camusa, gdzie w zakończeniu ostatniego odcinka pojawiają się na ekranie malarskie portrety bohaterów serialu, niektóre pędzla Goi, jak choćby *El Empecinado* (1809) czy autoportret artysty z 1815 roku – ten sam, który później stanie się świadkiem wojny domowej w filmie *Godzina odważnych*. Jednak w wypadku *Okropności wojny* filmowy wizerunek Goi nie jest szczególnie wiernym odbiciem przywołanego na końcu obrazu. Artysta, grany przez Francisco Rabala, nieustannie marszczy czoło na myśl o tytułowych okropnościach wojny, jego twarz nabiera ostrości, a zakola, głębokie zmarszczki i siwe włosy przydają mu wygląd nachmurzonego myśliciela. Goya ze wspomnianego autoportretu ma znacznie łagodniejszą i bardziej okrągłą twarz, pozbawioną mocnych zmarszczek, sztucznego upozowania i przesadnej mimiki. Jego czoło jest gładkie, a spojrzenie nosi odcień głębokiego smutku, który nie ma w sobie nic z szumnego patosu, jaki przebija z serialu Camusa. Zarówno filmowy Goya, jak i Goya z obrazu mają szlachetne rysy twarzy, przebija z nich siła charakteru i zdecydowana osobowość, jednak malarz w kreacji Rabala wydaje się, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia (serial powstał przecież ponad trzydzieści lat temu), pełen teatralnej pozy, podczas gdy artysta z autoportretu sprawia wrażenie pozbawionego jakichkolwiek masek, choć Gállego Serrano nie bez racji zauważa, że w tym wieku twarz bez zmarszczek jest dość niespotyka-

²¹ Zob. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 197.

²² Zob. J. Gállego Serrano: *Autoretratos de Goya*. Zaragoza 1990, s. 27.

²³ Zob. tamże, s. 30.

²⁴ Zob. J. Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya...*, s. 314–315. Zob. także polski przekład Rajmunda Kalickiego – *Velázquez i Goya...*, s. 242.

na, a Goya narzekał na nie w swojej korespondencji już w 1787²⁵. Być może artysta chciał podkreślić na płótnie, że mimo wieku (w 1815 roku miał 69 lat) czuje się w pełni sił i nie poddaje się nadchodzącej starości. Nawet jeżeli faktycznie odmłodził nieco swój wizerunek, emanuje z niego szczerość, gdy mimo kontekstu burzliwej epoki nie patrzy w czeluść historii, jak Goya z serialu Camusa, lecz w oczy widza.

Źródło inspiracji cytuje również *La Tirana* (1958) Juana de Orduña, gdzie w rolę Goi wcielił się Virgilo Teixeira. O ile pod względem typu urody, charakteryzacji i uczesania rzeczywiście dość dobrze wpisuje się on w wizerunek z autoportretu w okularach z lat 1797–1800, o tyle charakter aktorskiej kreacji zupełnie kłóci się z przypisywanym nieraz obrazowi kręgiem znaczeń symbolicznych. Ciekawym zbiegiem okoliczności okulary z autoportretu, będące w opinii niektórych krytyków elementem intelektualnego kodu i znakiem oświeceniowego spojrzenia artysty na swoich współczesnych²⁶, są nieobecne w kreacji Teixeiry, który kreuje Goyę na przystojnego kostumbrystę i przyjaciela *majas*.

Jak już wspominałam w rozdziale czwartym, postać artysty najmocniej rozbudowana została w serii telewizyjnej *Goya* (1985) José Ramóna Larraza, gdzie przedstawiony został artysta od lat chłopięcych do momentu wyjazdu na emigrację w Bordeaux. Z okresu młodości znamy tylko dwa autoportrety, przy czym autorstwo drugiego z nich podawane jest niekiedy w wątpliwość²⁷. Pierwszy prawdopodobnie został namalowany z okazji ślubu z Josefą Bayeu. Dwudziestokilkuletni Goya ma tu żywą, zaokrągloną twarz i bystre oczy. Portret ten nie został ukończony, podobnie jak drugi obraz z tego okresu, znajdujący się obecnie w muzeum w Saragossie i ukazujący młodego mężczyznę w kapeluszu z szerokim rondem. W związku z brakiem wcześniejszych świadectw na temat wyglądu Goi twórcy serialu zdecydowali się podkreślić podobieństwo małego Paco do późniejszych autoportretów. W rolę nastoletniego Goi wcielił się Jorge Sanz, nadając mu sporo niesfornego wdzięku i pewności siebie. Rysy twarzy, linia ust i siła spojrzenia nawiązują do późniejszych wizerunków, na których wzorowany będzie także dorosły bohater, grany – już nie tak naturalnie i żywiołowo – przez Enrica Majó. W jego charakteryzacji odnaleźć można przede wszystkim wpływ autoportretów wplecionych w kompozycję płócien *Retrato del conde de Floridablanca* (*Portret hrabiego Flo-*

²⁵ Zob. J. Gállego Serrano: *En torno a Goya...*, s. 23.

²⁶ Por. V. I., Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 285–288.

²⁷ Por. J. Gállego Serrano: *En torno a Goya...*, s. 21–23.

ridablanca, 1784) i *La familia del infante Don Luis* (*Rodzina Infanta Don Luisa*, 1783), gdzie Goya ukazuje się z profilu ze związanymi z tyłu długimi włosami. Innym wizerunkiem wykorzystanym w filmie jest autoportret umieszczony pośród tłumu otaczającego św. Bernardyna na obrazie namalowanym w 1788 roku dla kościoła San Francisco El Grande w Madrycie. Płótno to zostaje zresztą pokazane w filmie, a scena jego prezentacji możliwym protektorom interesująco zbiega się z opisem autoportretu w książce Gállego Serrano: „pomiędzy świadkami sceny widzimy Goyę, który inaczej niż wszyscy zgromadzeni nie patrzy na króla ani na świętego, lecz wprost na widza, oczekując, że ten także spojrzy na niego”²⁸.

W odcinkach serialu, opowiadających o późniejszych etapach życia artysty, wizerunek Enrica Majó nawiązuje do wspomnianego autoportretu w okularach, zza których malarz wydaje się spoglądać z pewnym intelektualnym dystansem. Serialowy Goya jest również dość bliski wizerunkowi artysty, jaki znamy z grafiki datowanej na lata 1795–1800. Niektórzy krytycy nazywają ten autoportret „lwią głową” (*cabeza leonina*), symbolizującą siłę, dominację, dumę i majestatyczność²⁹. Niewątpliwie Goya wykreowany przez Enrica Majó w jakiejś mierze kumuluje w sobie wszystkie te cechy, choć brak mu przenikliwości i głębi spojrzenia, siły osobowości i wewnętrznej tajemnicy, która emanuje z grafiki. W wizji Larraza artysta jest dumny, pewny siebie i drażliwy. Łatwo go dotknąć byle drobiazgiem, a urazy potrafi pielegnować latami. Pomiędzy momentem wejścia w dorosłość a wyjazdem do Francji właściwie niewiele się zmienia. Nosi niezmiennie długie, związane na karku włosy i baki. Z czasem siwieje i zakłada okulary, jego wygląd ani osobowość nie ulegają jednak większym przemianom, jak pokaże to wiele lat później Carlos Saura w filmie *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999). Larraz właściwie tylko w jednej scenie zmienia optykę widzenia Goi, wpisując go w romantyczny mit samotnego szaleńca z pędzlem w dłoni, we fragmencie ukazującym powstawanie *Pinturas negras* (*Czarne malowidła*, 1820–1823). Pojawia się wówczas nawiązanie do słynnego autoportretu ze świeczkami na rondzie kapelusza, zatytułowanego *Autorretrato en el taller* (*Autoportret w pracowni*). Płótno to, noszące wyraźne wpływy Rembrandta, datowane jest pomiędzy rokiem 1790 a 1795 – nie wiadomo do końca, czy powstało po chorobie i utracie słuchu czy jeszcze przed nimi³⁰. Za pierwszą wersją wydaje

²⁸ Tamże, s. 25.

²⁹ Por. V. I., Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 79.

³⁰ Zob. J. Gállego Serrano: *En torno a Goya...*, s. 22.

się przemawiać niespotykana wcześniej gorycz i głęboki smutek emanujący z twarzy Goi. Ciekawe, że inspiracja tym autoportretem towarzyszy scenie malowania ponurych fresków na ścianach Quinta del Sordo również w filmie Saury. Obaj reżyserzy nawiązują jednak wyłącznie do wyrazu twarzy i niecodziennego oświetlenia, pomijają natomiast trudną może do uzasadnienia w filmie kurtkę torreadora, w którą ubrany jest artysta na płótnie.

Obraz ten wykorzystuje także Nino Quevedo w sekwencji otwierającej film *Goya, historia de una soledad* (*Goya, historia pewnej samotności*, 1970), przenosi go jednak do wcześniejszego okresu życia artysty. W przeciwieństwie do wizji Saury i Larraza zaczerpnięty z autoportretu wizerunek nie towarzyszy tu powstawaniu *Czarnych malarstw*, lecz scenie w madryckiej pracowni, gdzie filmowy Goya stoi przy sztalugach, tak jak jego olejny pierwowzór. Charakteryzacja malarza w opowieści Queveda nawiązuje też do pierwszej ryciny z cyklu *Kaprysy*, pokazującej artystę z profilu, w eleganckim kapeluszu, dumnego i nachmurzonego. Do ryciny tej odsyła nawet plakat reklamujący film, na którym pośród symboli goyowskiej legendy pojawia się biały kontur autoportretu.

W filmie Queveda głównego bohatera zagrał Francisco Rabal, później wcielający się w postać Goi jeszcze dwukrotnie – w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, podobnie jak w pierwszej połowie dwudziestego wieku kilkakrotnie zatrudniano do tej roli Antonio Matę, widząc w nim wielkie podobieństwo do malarza. Rabal, grający Goyę w *Okropnościach wojny*, *Goi, historii pewnej samotności* i *Goi* Carlosa Saury, stanowi ciekawy przykład zmian w postrzeganiu aragońskiego mistrza. Każda z tych kreacji wydobywa odmienny aspekt osobowości malarza i zmierza w inną stronę w zakresie charakteryzacji aktora. Oczywiście nie bez znaczenia jest tu też wiek Rabala, który w *Goi* Saury wystąpił pod koniec życia, podczas gdy w nakręconym ponad trzydzieści lat wcześniej filmie *Goya, historia pewnej samotności* był jeszcze dość młody. Carlosowi Saurze obsadzenie go w roli Goi wydawało się oczywiste od samego początku projektu³¹. Reżyser twierdzi wręcz, że „kiedy myśli o Goi, widzi Paco Rabala, zwłaszcza jako osiemdziesięciolatek naśladowującego aragoński akcent Luisa Buñuela”³².

³¹ Por. C. Saura: *Entervista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 251.

³² Tamże, s. 252–253.

W rozdziale poświęconym wątkom biograficznym pisałam, że w filmie Saury stary malarz przywodzi na myśl przede wszystkim rysunek *Aún aprendo* (*Wciąż się uczę*, 1824–1828), nazywany nieraz ostatnim autoportretem Goi. O ile w wymiarze metaforycznym rzeczywiście starzec, idący śmiało do przodu, opierając się na dwóch laskach, przypomina silną osobowość przedstawionego przez Saurę starego artysty, o tyle pod względem samego wyglądu najmocniej wydaje się czerpać reżyser z autoportretu z doktorem Arietą, namalowanego w 1820 roku, a więc na kilka lat przed śmiercią Goi. Podobnie jak w serialu Larraza, w scenie tworzenia *Czarnych malowideł* pojawia się tu nawiązanie do *Autoportretu w pracowni*. We fragmencie tym Saura nie ogranicza się do wykorzystania charakterystycznego elementu garderoby, jak uczynił to na przykład José Antonio Paramo w *Goya o la impaciencia* (*Goya lub niecierpliwość*, 1974), lecz koncentruje się na drobiazgowej charakteryzacji twarzy artysty. Choć wydaje się on tu nieco starszy niż na autoportrecie, jego twarz jest zaskakująco podobna, a spojrzenie nosi w sobie ten sam ślad smutku i gorzkiej introspekcji.

Carlos Saura jako jedyny z reżyserów filmów biograficznych o Goi zdecydował się obsadzić w głównej roli dwóch różnych aktorów (w serialu *Goya* Larraz zatrudnił wprawdzie Jorge Sanza jako malarza w wieku chłopięcym, była to jednak postać raczej epizodyczna). W *Goi* Saury młodego (ale już nie nastoletniego) artystę zagrał José Coronado, któremu podczas charakteryzacji reżyser powtarzał nieustannie, by postarał się być „mniej ładny”³³, co zaowocowało blizną na policzku, niewidoczną na żadnym z autoportretów. Kreacja Coronado jest zresztą daleka od ich restrykcyjnego kopiowania. Upudrowana twarz z naklejoną muszką wydaje się raczej podkreślać pewne tendencje w światopoglądzie bliskie Goi z okresu młodości niż nawiązywać do jego malarskich czy graficznych wizerunków, choć aktor wpisuje się w typ urody znany z wczesnych autoportretów mistrza. Jeszcze trudniej mówić o podobieństwie pomiędzy odtwórcami ról starego i młodego artysty, których wygląd i sposób bycia opiera się wręcz na zasadzie kontrastu. Relacje pomiędzy nimi, wpisujące się w tak charakterystyczne dla filmów Saury podwojenie postaci głównego bohatera, dążą do wydobywania przemiany, jaka dokonała się w osobowości i poglądach Goi.

Szczególnym przykładem kinowego portretu, który nie tylko pokazuje artystę, ale też buduje metaforę odsyłającą do jego twórczości, jest początkowa sekwencja filmu Saury, w której z inscenizacji *Geslachte os* (*Ćwierć wołu*, 1655) Rembrandta wyłania

³³ Tamże, s. 252.

się twarz starego Goi. O genezie tego fragmentu mówi reżyser, że *Ćwierć wolu* należy do jego ulubionych obrazów, Rembrandt zaś był jednym z najbardziej podziwianych przez Goyę malarzy³⁴. Nawiązanie do wspomnianego autoportretu z doktorem Arietą, gdzie twarz siwowłosego mistrza naznaczona jest już śladami starości i choroby, stapia się z rembrandtowską inspiracją, która stanowi jednocześnie punkt wyjścia dla opowieści.

O ile Saura myśląc o Goi ma w pamięci twarz Paco Rabala, o tyle Bigas Luna, który w tym samym czasie nakręcił film *Volavérunt*, mówi: „Goya ma dla mnie dwa aspekty szczególnie ważne: głowę i oczy. Są one istotne zarówno ze względu na sam wygląd, jak i na to, co sobą reprezentują na poziomie symbolicznym. Podczas castingu mój wybór był natychmiastowy – to musiał być Jorge Perrugoria. Miał idealną głowę i spojrzenie tak wyraziste, jakiego nie widziałem nigdy wcześniej. Ostateczną decyzję utrudniało jego kubańskie pochodzenie i z tego powodu szukaliśmy dalej. Znalazłem kilka odpowiednich głów, ale nikt nie mógł się równać z jego spojrzeniem. Wybraliśmy więc Jorge Perrugorię, a on nauczył się mówić po kastyljsku bez rodzimego akcentu”³⁵. Z kreacji Perrugorii rzeczywiście najmocniej pozostaje w pamięci wyrazista głowa z niesforną czupryną kręconych włosów związanych z tyłu, jak na wielu autoportretach, oraz uważne spojrzenie bystrego i wrażliwego obserwatora. Tak widoczne w *Volavérunt* przywiązywanie wagi do głowy Goi, a także do stóp księżnej Alba, jest też echem legendy, wedle której artysta najbardziej podziwiał stopy swojej modelki, podczas gdy ona uwielbiała jego głowę³⁶.

Inny jeszcze wizerunek Goi kreuje Luis Eduardo Aute w animacji *Un perro llamado dolor* (*Pies nazywany bólem*, 2001) Postać malarza wpisuje się tu w estetykę *Kaprysów*, w której utrzymana jest cała opowieść, i nawiązuje przede wszystkim do ryciny *El sueño de la razón* (*Gdy rozum śpi*). Artysta w wizji Aute, oczekując przybycia nocnych zjaw, pokazany jest w tym samym stroju i przybiera tę samą pozę, co bohater grafiki. Poprzez pryzmat *Kaprysów* ukazana zostaje także twarz Goi, podobna do otwierającego cykl autoportretu. W filmie brakuje jednak eleganckiego cylindra, a sam malarz wydaje się znacznie starszy niż na rycinie. W jego zmęczonej, naznaczonej bruzdami

³⁴ Por. tamże, s. 248.

³⁵ I. Pisano: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001, s. 261.

³⁶ Por. np. G. Sanz Larrey: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008, s. 328.

twarzy widoczne są echa grafiki z lat 1795–1797 oraz *Autoportretu w pracowni*. Można odnieść wrażenie, że w postaci Goi, jaką rysuje w swojej animacji Aute, nieustannie ścierają się ze sobą charakterystyczne cechy z tych trzech autoportretów – siła osobowości bijąca z „lwiej głowy” narysowanej w latach 1795–1797, zmęczenie artysty osaczonego przez nocne koszmary z grafiki *Gdy rozum śpi* oraz głęboki odcień smutku, melancholii i zagubienia, jaki odnajdujemy w spojrzeniu malarza na *Autoportrecie w pracowni*. W końcowej części filmu, naznaczonej obecnością plutonu egzekucyjnego, na postać mistrza nakładają się sylwetki Goyowskich skazańców, zwłaszcza tych z cyklu *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1810–1815). Pojawiające się w wielu fragmentach animacji czaszki, a szczególnie przemiana w czaszkę twarzy artysty, przywodzą na myśl obraz Dionisio Fierros Álvareza zatytułowany *La cadavera de Goya* (*Czaszka Goi*, 1848). Trudno tu jednak mówić o jednoznacznej inspiracji, gdyż powszechnie znana historia pośmiertnego zaginięcia głowy Goi oraz panujący w filmie klimat czyhającej na bohaterów śmierci mogły podsunąć reżyserowi ten motyw niezależnie od płótna Alvareza.

Filmowe portrety Goi nie zawsze czerpią z wizerunków, jakie pozostawił po sobie sam mistrz. Bywa i tak, że wpisują się w nie tylko niektóre, typowe dla epoki detale charakteryzacji. Na przykład w poświęconym Goi odcinku serii *Paisaje con figuras* (*Pejzaż z postaciami*, 1977) grający malarza Javier Loyola w niczym nie przypomina typu urody kojarzonego zwykle z postacią artysty. W samym wyrazie twarzy dostrzec można pewną zbieżność z portretem pędzla Vicente Lópeza z 1826 roku, przedstawiającym malarza mniej więcej w tym samym wieku, w jakim pokazany został w filmie. Wiemy jednak, że Goi nie podobał się portret Lópeza i nie utożsamiał się zupełnie z jego wizją³⁷.

Niezależnie od tego rodzaju wyjątków, autoportrety stanowią zwykle dla filmowców bogate źródło inspiracji przy stwarzaniu ekranowego wizerunku mistrza. W przeciwieństwie do innych postaci zaczerpniętych przez kino z twórczości Goi, w wypadku samego artysty rzadko przywołuje się dzieła na zasadzie „żywego obrazu”. Autoportrety stanowią raczej pewien punkt wyjścia, jako świadectwo malarza o sobie samym, które przekształcane jest przez reżyserów i dostosowywane do ich własnej wizji Goi, charakteru opowieści oraz czasu akcji.

³⁷ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004, s. 244.

Umrzeć na zielen Veronesego.

Cayetana

María del Pilar Teresa Cayetana Manuela Margarita, córka Fernando Francisco de Paula de Silva y Álvarez de Toledo y Portugal, księcia Hussar oraz Marii Any de Silva Saramiento y Satomayor, miała nie tylko wiele imion, ale i wiele twarzy. Dwie z nich umieścił Goya prawdopodobnie na grafice o znaczącym tytule *El sueño de la mentira y la inconstancia* (*Sen o kłamstwie i niestałości*, 1800), legenda zaś wydobyła przede wszystkim cztery – piękną twarz dumnej i niezależnej arystokratki, kapryśny grymas niestałej kochanki, tajemniczą maskę nagiej mai oraz wykrzywione z bólu oblicze otrutej ofiary. Do historii przeszła pod odziedziczonym po ojcu tytułem księżnej Alba, romantyczna legenda, powieść i kino nazywają ją zwykle imieniem Cayetana. Spośród wszystkich postaci portretowanych przez Goyę wzbudzała zawsze największe emocje i zainteresowanie filmowców, wykorzystujących z upodobaniem mit romansu malarza z wysoko urodzoną modelką oraz plotki związane z jej domniemanym otruciem. Jako kobieta nieprzeciętnej urody i charakteru, szczególnie często i na wiele sposobów obecna w dziele Goi, musiała intrygować jego powieściowych i filmowych biografów.

Natacha Seseña w swojej książce *Goya y las mujeres* pisze, że powszechna opinia o frywolności i banalności księżnej tak naprawdę wynikała z faktu, że była kobietą nierozumianą przez swoich współczesnych³⁸. Obraz Alby jako kapryśnej kokietki zadowolił się dosyć mocno także w hiszpańskim kinie. Zmienny jest oczywiście nie tylko temperament filmowych księżnych, lecz także ich wygląd, który zwykle wydaje się być bardziej zależny od trendów aktualnych wobec daty powstania filmu niż od zachowanych portretów. Księżna Alba według poezji i korespondencji z epoki była kobietą nieprzeciętnej urody. Jej piękno wychwalali zarówno hiszpańscy poeci, jak i francuscy i angielscy podróżnicy³⁹. Obrazy pokazują nam jednak typ fizjonomii, który kłóci się ze współczesnym kanonem kobiecej urody. Owalna twarz o zaokrąglonym podbródku, szerokie, półkoliste brwi i cienkie usta nie kojarzą się dziś z atrybutami piękności, choć niewątpliwie postać Cayetany z płócien Goi przykuwa uwagę widza i utwierdza go w przekonaniu, że stoi przed portretem wielkiej damy. Z pewnością bliższe dzisiejszym ideałom urody są wizerunki Alby z grafik Goi. W czarno-białych liniach rysunków i

³⁸ Zob. tamże, s. 100.

³⁹ Zob. tamże, s. 95.

rycin jej postać wydaje się bardziej naturalna, a rysy nabierają pewnej ostrości, stają się bardziej wyraziste. Zwykle więc kino wpisuje grające Albę aktorki raczej w typ urody bliższy grafikom, zaś z obrazów olejnych czerpie głównie w zakresie stroju i biżuterii. Przede wszystkim jednak aktorki dobierane są na podstawie aktualnego ideału piękna, do którego dodaje się szczupłą figurę i długie, czarne, kręcone włosy jako charakterystyczne atrybuty księżnej.

Dobrym przykładem tego typu zabiegów jest kreacja Iriny Demick w filmie Nino Quevedo *Goya historia pewnej samotności*, gdzie Alba wydaje się zdecydowanie bliższa ideałowi urody z lat siedemdziesiątych niż zachowanym portretom księżnej. Jej długie włosy zatracają tu charakterystyczny, mocny skręt, a rysy twarzy odbiegają od tych, które zobaczyć można w pracach Goi. Wyraźne inspiracje malarskie odnajdujemy natomiast w ogrodowej scenie pozowania do portretu w bieli (1795). Odtworzona została tu nie tylko sama suknia, ale i złota biżuteria oraz pasmanteryjne detale, a nawet czerwona kokardka na tylnej nóżce białego pieska.

Tego typu inscenizacje obrazu pojawiać się będą również w większości późniejszych filmów, w których występuje wątek romansu malarza z Cayetaną. Nietypowym zupełnie portretem z opowieści Queveda jest natomiast kontur cienia Alby narysowany na ścianie dłonią Goi tuż przed sugerowaną przez reżysera nocą miłosną w Andaluzji. Motyw obrysowanego cienia nawiązuje do mitu o początkach malarstwa⁴⁰, który w praktyce tej upatruje źródło sztuk plastycznych. Ślady mitu, a przede wszystkim powiązanych z nim, popularnych w czasach Goi, rysunków z profilu, sporządzanych poprzez obserwację cienia rzucanego przez twarz portretowanej osoby, niektórzy badacze dostrzegają także w pracach mistrza, zwłaszcza w *Rodzinie Infanta Don Luisa*⁴¹, gdzie większość przedstawionych postaci ukazana jest z profilu, a na malowanym przez Goyę obrazie, widocznym po lewej stronie kompozycji, tworzy się interesująca gra cieni. Nie udało mi się odnaleźć żadnych materiałów poświadczających trafność tej interpretacji i być może intencja reżysera nie zmierzała wcale w jej stronę, ciekawe jest jednak, że kontur Cayetany na murze staje się dla filmowego Goi początkiem dojrzałego etapu w jego malarstwie, przez które od tej pory Alba przewijać się będzie nieustannie jak natrętne wspomnienie i niewyczerpane źródło inspiracji. Charakterystyczne jest również

⁴⁰ Zob. V. I. Stoichita: *Krótką historia cienia*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków 2001, s. 16–17, 40–42.

⁴¹ Zob. V. I., Stoichita, A. M. Cordech: *El ultimo carnaval...*, s. 244.

to, co dzieje się z samym rysunkiem po wyjeździe Goi z pałacu. Kontur na murze zmywa księżna tak, jak zmywa się ślad rozmazanej szminki – ulotny dowód kompromitującego romansu.

Podobnie jak Goyę utożsamia się z postaciami z jego obrazów, tak też i postać księżnej widzi się często na różnych pracach artysty, także tych, które wydają się nie mieć z nią nic wspólnego. W tej konwencji postrzegane są również niektóre obrazy w filmach biograficznych, choć czasem dzieje się to jedynie na zasadzie zręcznej aluzji. Nino Quevedo na przykład jest w tej kwestii dość ostrożny. Obląkańczy śmiech, jakim wybucha Goya, pokazując Albie freski w San Antonio de la Florida (1798) i mówiąc „ta kobieta w bieli to ty”, sprawia, że nie jesteśmy całkowicie pewni na ile artysta mówi poważnie, a na ile kpi⁴².

W opinii Natachy Seseny relacje pomiędzy Albą i malarzem najlepiej oddaje rysunek przygotowawczy oraz rycina *Sen o kłamstwie i niestałości*, gdzie Goya sportretował samego siebie przytulonego do ramienia księżnej, która ma dwie twarze zwrócone w różnych kierunkach jak karnawałowe maski, a w jej włosach tkwią motyle skrzydła na podobieństwo ogromnych grzebieni. Poniżej złowieszczą postać opiera się na dwóch workach i patrzy na pełzającego węża. W grze pomiędzy Cayetaną i artystą bierze też udział inna kobieta – być może jedna ze służących, z którymi księżna dzieliła się swoimi miłośnikami. Niezależnie od rozmaitych interpretacji ryciny, nie budzi wątpliwości fakt, że jej bohaterka pokazana zostaje jako zmienna kokietka, mamiąca mężczyznę kłamstwami, podczas gdy on sam cierpi z miłości⁴³. Czasem grafika odczytywana jest z dala od kręgu relacji pomiędzy księżną i Goyą – jako aluzja do przewrotnej gry królowej Marii Luizy z Manuelem Godoyem⁴⁴. Kino pozostaje jednak wierne pierwszej interpretacji. W *Goya, historia pewnej samotności* rycina ta pojawia się w pracowni artysty. Alba rozpoznaje się na niej bez trudu, mówiąc na wpół kokieteryjnie, na wpół ironicznie: „jestem ładniejsza i mam dużo więcej twarzy”. Motyw ten powraca również w scenie śmierci Cayetany. Choć wiemy, że umarła w pałacu Buenavista w Madrycie, reżyser pokazuje jej śmierć w powozie zagubionym pośród wyschniętych pól. W mo-

⁴² Stosunkowo często można spotkać się z przekonaniem, jakoby Goya namalował Albę jako jednego z aniołów w San Antonio de la Florida – zob. M. J. Rivas Capelo: *Los frescos de Goya*. Madrid 1995, s. 29.

⁴³ Por. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 107–110.

⁴⁴ Por. V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2..., s. 200.

mencie agonii słyszymy jej słowa, powracające echem w pustym pejzażu: „Jestem trzydziestoma dwoma różnymi kobietami. Czy teraz mnie poznajesz, malarzu?”.

Zupełnie inny typ kobiecości prezentuje Laura Morante, która wcieliła się w rolę Cayatany w *Goi* Ramóna Larraza, jednak również i ona wydaje się bardzo odległa w swoim ekranowym wizerunku od malarskiego pierwowzoru. Jej szczupła twarz z wystającymi kośćmi policzkowymi i ostrym podbródkiem mimo ciemnych oczu i wyrazistych brwi nie przypomina Alby z portretów. Charakter księżnej wpisuje się natomiast w model z filmu Quevedo, choć w *Goi* Larraza kaprysom i zmienności arystokratki nie przypisuje się już metafizyczno-romantycznej otoczki.

Podobnie jak czyni to Quevedo, także i Larraz wplata do swojego filmu sporo domniemanych portretów Alby, wpisujących się w przekonanie, że jej postać prześladowała malarza i umieszczał ją w wielu nieoczekiwanych miejscach na swoich obrazach. Podobnie jak u Quevedo, tu również pojawia się aluzja, iż Alba uwieczniona została jako jedna z postaci na kopule madryckiego kościółka San Antonio de la Florida, choć tym razem dostrzega tam swój wizerunek sama księżna. Innym domniemany portretem Alby jest obraz *El columpio* (*Huśtawka*, 1779), na którym w serialu Larraza rozpoznaje się Cayetana, urażona, iż Goya śmiał namalować ją bez pozwolenia. *Huśtawka*, tak samo jak w filmie Quevedo, jest tu miejscem jednego z pierwszych spotkań filmowych kochanków. W rzeczywistości Goya poznał Albę przy okazji ślubu jej matki, której mąż, Conde de Fuentes, był protektorem artysty. Choć w wielu pracach Goi dostrzec można kobiety o właściwym Cayetanie typie urody, dość naiwne i przesadnie romantyczne wydaje się interpretowanie wszystkich szczupłych brunetek o kręconych włosach jako wizerunków księżnej. Wiemy, że podobnie jak pokazuje to Larraz, Cayetana i Goya mieli częste okazje do spotkań dzięki księżnej Osunie, która składała malarzowi liczne zamówienia i była przyjaciółką Cayetany, chociaż niewątpliwie istniała pomiędzy nimi również spora doza rywalizacji⁴⁵.

Larraz dla oddania charakteru Alby wykorzystuje także grafiki *Volavérunt* oraz *Sen o kłamstwie i niestałości*, czyni to jednak w bardziej subtelny, aluzyjny sposób. Filmowa Cayetana nie komentuje tych prac. Zbývá milczeniem również portret w czarnej mentyli z napisem „tylko Goya” (1797), nie odnosząc się w żaden sposób do utrwalonego na płótnie pragnienia malarza. Po śmierci Alby nazwie on ów portret „wspomnieniem w czerni”, a o Cayetanie powie, że „była kapryśna, zmienna i wolna jak

⁴⁵ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 100.

ptak”. Motyw lotu i wolności, związany z ryciną *Volavérunt*, na której księżna unosi się w powietrzu ze skrzydłami motyla we włosach i potworami u swych stóp, powróci także w innych filmach historycznych. W *Goi* Larraza wydobyty zostaje w scenie na huśtawce oraz we wróżbie Cyganki, mówiącej Albie o „życiu w locie aż do samej śmierci”. Za pomocą rozmaitych aluzji, często bardzo plastycznych, choć niekoniecznie nawiązujących wprost do konkretnych portretów, pokazuje reżyser zmienność Cayetany, wyrażającą się też w metamorfozach jej ekranowego wizerunku. Kilkakrotnie widzimy ją ubraną w suknie zainspirowane portretami Goi, niekiedy nosi stroje typowe dla *majas* z charakterystyczną basquiñą, jubónem i cofią, kiedy indziej pojawia się ubrana zgodnie z trendami mody angielskiej lub francuskiej, zakłada całkowicie odmieńjące jej wygląd jasne peruki czy ogromne kapelusze.

Często poszczególne ujęcia serialu wpisują Cayetanę w aluzje odnoszące się do świata *Kaprysów*. Nie są to dosłowne inscenizacje grafik, lecz plastyczne aluzje do usposobienia księżej. Szczególnie wyraźnie widać to w kompozycyjnym i tematycznym nawiązaniu do siódmej ryciny cyklu zatytułowanej *Ni así la distingue (I tak jej nie poznasz)* oraz do rysunku przygotowawczego *Galán con una maja (Zalotnik z maja)* z *Albumu B* (1796–1797), w scenie flirtu Cayetany z nieznajomym, obserwowanej przez Goyę podczas korridy. Wydaje się też, że nie przypadkowo jeden z listów Alby urażony malarz wrzuca do naczynia z kwasem służącym mu do pracy nad cyklem *Kaprysów*. Temperament księżnej doskonale oddaje również sekwencja pozowania do portretu w bieli. Po cięciu montażowym kamera obserwuje od dołu suknię modelki i stojącego obok pieska, by po chwili ujawnić, że jest on przywiązany do manekina przebranego w kreację Alby. Wszystkie tego typu zabiegi zakotwiczone są mocno w twórczości Goi, stanowi ona jednak tylko punkt wyjścia dla ekspozycji aspektów związanych bardziej z legendą Cayetany niż z samymi jej portretami.

Larraz wykorzystuje też w serialu legendę związaną z powstaniem słynnej *La maja desnuda (Maja naga, 1797–1800)*. Reżyser słusznie podkreśla nowatorstwo aktu namalowanego bez żadnego mitologicznego pretekstu, jednak tożsamość modelki zgodna jest tu raczej z romantycznym mitem niż z faktami. Na pytanie Godoya o to, kto pozował do obrazu, Goya odpowiada milczeniem i z kamienną twarzą zasłania płótno, jednak widz zapoznaje się wcześniej z jego tajemnicą – obraz był hołdem miłości złożonym Albie w jej pałacu w Andaluzji. Oprócz legendy łączącej akt z osobą księżnej, przywołuje tu Larraz fakt, iż głowa modelki została namalowana inaczej niż jej ciało. *Goya* jako jedyny film nawiązuje do tego wątku, rozwiązując zagadkę w bardzo roman-

tycznym tonie – po tym jak Cayetana zdradza malarza z przystojnym Cyganem, artysta z zemsty domalowuje do jej aktu twarz służącej.

Innym źródłem inspiracji jest w serialu *Album A* (1796) – „rysowany dziennik” z okresu pobytu z Albą w Andaluzji. Na niektórych rysunkach rozpoznać można postać Cayetany, na innych być może sportretowane zostały jej służące⁴⁶, z którymi zażyłość zwracała zresztą często uwagę współczesnych – w wielu źródłach z epoki przeczytać możemy na przykład o uczestnictwie Alby w weselach i chrztach swoich podwładnych⁴⁷. Tego rodzaju wątki pojawiają się w niektórych filmach – najmocniej zaś ekspozuje je właśnie José Ramón Larraz. Bliskie relacje księżnej ze służącymi pokazuje on zwłaszcza w andaluzyjskich sekwencjach serialu, pełnych inspiracji rysunkami z albumu Goi. Spontaniczne szkice z upodobaniem ogląda też sama Alba, zanim jeszcze kaprys każe jej upokorzyć i zdradzić malarza. Ostatecznie, napis „tylko Goya”, okazuje się tu jedynie echem kaprysu wielkiej damy, wrytym w piasku nietrwałym złudzeniem, po którym pozostają obrazy i legenda⁴⁸.

W *Goi* Carlosa Saura w rolę Cayetany wciela się Maribel Verdú, o której sam reżyser mówi, iż nie wydaje się podobna do Alby, jaką znamy z portretów⁴⁹. Właściwie jedynie długie, czarne, mocno kręcone włosy odsyłają do postaci malowanej przez artystę. Interesujący jest tu natomiast niezwykle stopień subiektywizacji filmowych portretów księżnej. Kamera za każdym razem, gdy patrzy na Cayetanę, czyni to niejako „oczyma Goi”. Podkreślone to zostaje poprzez montaż na zasadzie „ujęcie-przeciwujęcie” i dotyczy zarówno sennych wizji, jak i kilku realistycznych retrospekcji. Właściwie każda ze scen z udziałem Alby przypomina niezwykle staranny pod względem plastycznym filmowy portret i dzieje się tak nie tylko w scenach, w których reżyser nawiązuje do konkretnych prac Goi, ale i wówczas, gdy brak bezpośrednich odniesień. Również w drugim przypadku stroje i biżuteria księżnej utrzymane są w stylistyce kreacji, jakie znamy z obrazów, można wręcz powiedzieć, że stanowią wariacje na temat strojów malowanych przez Goyę. W sukniach filmowej Cayetany królują przede

⁴⁶ Zob. tamże, s. 104.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 97–99.

⁴⁸ Taką interpretację relacji pomiędzy Albą i Goyą przedstawia też Gállego Serrano – zob. J. Gállego Serrano: *Autoretratos de Goya...*, s. 48.

⁴⁹ Por. C. Saura: *Entrevista...*, s. 252.

wszystkim czernie, we włosach nosi wielkie kokardy lub mantyle z grzebieniami, a na skroni doklejoną muszkę.

Tak jak w pozostałych opowieściach biograficznych, także i u Saury odtworzone zostają dwa najsłynniejsze portrety Alby. To, co wyróżnia je od innych filmowych inscenizacji, to właśnie owo subiektywne spojrzenie malarza. Zwraca tu uwagę niezwykle precyzja, z jaką dopracowane zostały szczegóły stroju. W scenie z ogrodów Aranjuez perfekcyjnie odtworzono fakturę białej tkaniny, detale złotej biżuterii, inicjały ST na naramienniku (będące skrótem od nazwisk rodowych Silva i Toledo) oraz czerwoną szarfę i kokardę we włosach. Sugestywnie przywołany został też portret w czarnej mantyli. Ruch kamery, utożsamiony ze spojrzeniem malującego artysty, ukazuje Cayetanę w zbliżeniu od szpiczastych złotych bucików po tiul czarnej mantyli. W kolejnych kadrze kontemplowana jest czarna, wyszywana basquiña, czerwona szarfa przewiązana w pasie jako hołd dla zmarłego męża, haftowane złotymi nićmi rękawy spencera, połyskujący złotem grzebień wpięty we włosy i ciemna muszka, przyklejona na prawej skroni. Ten najsłynniejszy portret Alby wykorzystał Saura, by pokazać wytwarzającą się pomiędzy księżną i malarzem atmosferę erotycznego napięcia i emocjonującej gry w scenie pozowania, ale także naznaczył nim wygląd Cayetany powracającej we wspomnieniach. Jak mówi Pedro Moreno, twórca kostiumów do filmu, „księżna miała wyglądać tak, jak Goya ją malował, według portretu, który był mu najdroższy i który zawsze przechowywał w swojej pracowni”⁵⁰.

Filmowy Goya mówi o księżnej, że „była kobietą kapryśną, gwałtowną i pełną pasji. Czasem wydawała się pełna smutku i melancholii. Lubiła ryzyko. Igrała z miłością i z polityką. Mówiono, że chciała uniknąć starości, że była chora. Ale otruli ją królowa. Nienawidziła jej – jej piękna, swobody i żywiołowości”. Cayetanie zaś wyznaje tonem na wpół żartobliwym, na wpół ironicznym: „jesteś piękna, inteligentna i czuła, jak większość znanych mi kobiet. Jesteś również rozpieszczona, kapryśna, niezdolna i porywcza i dlatego szaleję za tobą. Znam cię lepiej niż samego siebie. Mógłbym malować twoją twarz i twoje ciało z pamięci”. Ta ostatnia wypowiedź, a także akt, do którego pozuje księżna podczas sekwencji andaluzyjskiej, mogą nasuwać skojarzenia ze słynną *mają*. Pytany po latach o tożsamość *Mai nagiej* filmowy Goya twierdzi, że to „postać wyobrażona”, co wywołuje znaczące uśmieszki wśród zgromadzonej w apartamentach

⁵⁰ Cyt za J. Bayo, Á. Navarro, R. Oleina: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*. Pról. F. Méndez-Leite. Valladolid 2007, s. 166.

Godoya arystokracji. W ten sposób Saura tworzy aluzję do romantycznej legendy związanej z obrazem, równocześnie pozostawiając tę kwestię niedopowiedzianą.

Najpełniejszy kinowy obraz Alby prezentuje *Volavérunt* Bigas Luny. Cayetana, grana przez Aitanę Sánchez Gijón, jest tu kobietą dojrzałą i samotną mimo wielu miłości i sporego grona adorujących ją mężczyzn. Potrafi uwodzić i kokietować, czyni to jednak zupełnie inaczej niż jej filmowe poprzedniczki. W wielu scenach wydaje się smutna i krucha, mimo temperamentu i silnego charakteru dającego się we znaki tym, których nie lubi. W Goi szuka bardziej oparcia i przyjaciela niż kochanka. W przeciwieństwie do innych reżyserów Bigas Luna nie pokazuje niedostępnej *femme fatale*, lecz kobietę dowcipną, inteligentną, piękną i pełną życia, ale też dotkniętą samotnością i rozpaczą, wyniszczoną chorobą, a może trucizną.

Z poprzednimi aktorkami wcielającymi się w rolę księżnej Aitanę Sánchez Gijón łączy przede wszystkim brak podobieństwa do malarskich wizerunków Alby. Tak jak inni twórcy, Bigas Luna chciał najwyraźniej pokazać Cayetanę jako kobietą atrakcyjną na sposób współczesny, a więc wpisującą się w trendy końca lat dziewięćdziesiątych. Być może nieprzypadkowo aktorka spośród portretów księżnej najbardziej przypomina typ urody z ryciny *Volavérunt*.

Powstanie tytułowej grafiki, podobnie jak w serialu *Goya*, wiąże się tutaj z marzeniem Cayetany o lataniu. W filmie Bigas Luny zwierza się ona Goi: „śniłam tyle razy o tym, by latać jak motyl”, a gdy widzi szkic w notatniku artysty, pyta: „Czy to ja? Tak. Tak jak w moich snach – latając” i rozkłada ręce, jakby chciała wzbić się w powietrze. Z tego typu dialogów wyprowadza reżyser motyw motyla we włosach Alby widniejącego na grafice. Ostatecznie nie tłumaczy natomiast potworów u stóp postaci z *Kaprysu* (Carlos Saura na przykład skłania się w swoim filmie do interpretacji, iż rycina przedstawia porwaną przez demony Albę, choć wydaje się, że to ona sama na motyli skrzydłach i rozłożonej płachcie mantyli unosi się w locie).

Bigas Luna unika tak lubianych przez innych reżyserów nawiązań do olejnych portretów Alby, w filmie napotykamy za to pośrednie inspiracje niektórymi rysunkami z *Albumu A*, jak choćby w scenie, gdy Alba przyjmuje pod swoją opiekę Murzynkę Marię de la Luz, w rzeczywistości nieznanego pochodzenia⁵¹.

Jedną z najbardziej plastycznych scen filmu jest paradoksalnie nie tyle moment powstawania któregoś z obrazów Goi, lecz nakładanie farb na twarz Cayetany, nawią-

⁵¹ Por. J. Ezquerro del Bayo: *La duquesa de Alba y Goya*. Madrid 1959, s. 180.

zujące do wspomnianego już listu artysty⁵². Gdy chora i zrozpaczona księżna dowiaduje się, że zieleń Veronesego to najbardziej trujący z malarskich pigmentów, mówi: „Umrzeć na zieleń Veronesego albo na żółcień neapolitańską. Na co umarła księżna? Na żółcień neapolitańską. To lepsze niż umrzeć na żółtą febrę. Nie mów mi, że nie byłoby pięknie. Dzięki twoim obrazom wszyscy będą wiedzieć, jaka była księżna Alba w pełni życia. Ty, który pomogłeś mi żyć, mógłbyś także pomóc mi umrzeć”. Goya bynajmniej nie podaje księżnej trucizny, lecz za pomocą roztartych na palecie pigmentów stwarza obraz Cayetany, który bladym świtem, po fatalnej nocy w pałacu Buenavista, okaże się obrazem ostatnim. W pełnych ciepłego światła kadrach artysta malarskim pędzlem nakłada ciemny karmin na sine, drżące usta Alby, nadaje koloru jej bladym policzkom, ożywia zmęczone powieki, tworzy na nowo pełen życia wizerunek i sprawia, że twarz staje się maską gotową do zagrania jeszcze jednej roli. Scena ta, choć nawiązuje jedynie do pojedynczego zdania z Goyowskiej korespondencji, wydaje się oddawać relację pomiędzy malarzem i jego modelką dużo ciekawiej niż niejedna sekwencja oparta na którymś z portretów.

Interesująco rozegrany też został w *Volavérunt* problem *Mai nagiej*. Wedle scenariusza, do zamówionego przez Godoya aktu pozowała jego kochanka, Pepita Tudo, jednak Goya patrzył na ciało Pepity poprzez pryzmat Cayetany, w której był zakochany. Konkluzja ta nie jest podana jednoznacznie, lecz zawołowana w szeregu aluzji i nie-domówień. Malowanie aktu poprzedza scena miłosna pomiędzy Goyą i Cayetaną, Godoy pyta artystę w żartach, czy odważyłby się namalować księżną nagą, a sama Alba nieświadomie przybiera pozę mai, gdy zaś widzi w pracowni obraz, odkrywa, że przedstawia jej własne ciało. Również rozmowa o śmierci Alby i hipotezach otrucia odbywa się w cieniu aktu. Konkluzja Bigas Luny w kwestii tożsamości modelki nosi w sobie co prawda ślady romantycznej legendy, nie jest jednak wykluczone, że piękne ciało, niezależność i śmiałość Cayetany w jakimś stopniu były obecne w wyobraźni Goi, gdy malował nagą mają⁵³.

W mniej lub bardziej dosłowny sposób z tożsamością słynnej mai wiąże Albę większość filmowych biografów. W *Goya lub niecierpliwość* dzieje się tak za sprawą montażowej aluzji łączącej z obrazem fragment korespondencji na temat malowania twarzy Cayetany. W *Goya, historia pewnej samotności* z płótnem zestawiona jest z ko-

⁵² Zob. rozdział pierwszy, s. 38.

⁵³ Por. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 115.

lei retrospekcja przedstawiająca Albę na brzegu morza. Co ciekawe, tego typu aluzje obecne są również w filmach, gdzie ani razu nie pada nazwisko księżnej. Jak już wspominałam, w *Goyescas* Benito Perojo (1942) Imperio Argentina wciela się w rolę hrabiny Gualda, która w jednej ze scen perfekcyjnie naśladuje portret księżnej Alba, w innej zaś ubraną mają (naga nie mogła się pojawić ze względu na cenzurę obyczajową), co także, choć w zakamuflowany sposób, wiąże Cayetanę z powstaniem głośnych płócien. Aluzji tej ponownie nie przeszkadza wcale fakt, że Imperio Argentina prezentuje całkowicie odmienny niż księżna typ urody – tym razem są to charakterystyczne dla początku lat czterdziestych cieniutkie brwi, maleńkie i wąskie usta, ostry zarys podbródka. Jedynym filmem, w którym nie pojawia się ani jedna aluzja do legendarnego romansu, a o wizerunku mai mówi artysta, że pozowała do niego pewna Cyganka, jest *La Tirana*. Choć księżna (Luz Marquéz) rzeczywiście, tak jak pokazuje to reżyser, była wielką wielbicieleką teatru i protektorką Marii del Rosario Fernández La Tirany⁵⁴, wizerunek arystokratki okazuje się tu całkowicie odległy od malarskich pierwowzorów. W jasnej peruce i z niezbyt inteligentnym wyrazem twarzy, wydaje się Alba postacią zupełnie bezbarwną, co wypada dość nietypowo na tle jej wyrazistych filmowych poprzedniczek i następczyń.

Kobiety w półcieniu.

Josefa i Leokadia

Filmowe opowieści o Goi tak bardzo zdominowała postać księżnej Alba, że rzeczywiste towarzyszkę życia malarza pozostają w nich niemal zawsze kobietami w półcieniu, a często przesłania je wręcz całkowicie mrok zapomnienia. Historia Pepy Bayeu, która 25 lipca 1773 roku w kościele San Martín w Madrycie w wieku 26 lat poślubiła starszego o rok początkującego malarza Francisco Goyę z pewnością nie stanowi tak romantycznego i barwnego wątku dla biografów, jak romans artysty ze słynną arystokratką. Na temat małżeństwa Goi z Josefą Bayeu, nazywaną w rodzinnym gronie Pepą, wiemy bardzo niewiele, było jednak faktem, czego o romansie stwierdzić nie sposób – może dlatego też nie narosła wokół postaci Pepy żadna burzliwa legenda. W korespondencji Goi znajdujemy przede wszystkim wzmianki na temat licznych i często skompli-

⁵⁴ Zob. tamże, s. 100.

kowanych porodów żony oraz jej samopoczucia⁵⁵. Nie ulega wątpliwości, że malarz troszczył się o Josefę i próbował stworzyć jej jak najlepsze warunki do życia. Trudno jednak doszukać się w zachowanych listach śladów gorącej miłości czy szczególnego przywiązania. Główny powód ślubu upatruje się zwykle w fakcie, że Pepa była siostrą Ramóna i Francisca Bayeu, którzy (a szczególnie Francisco) pomogli Goi w początkach kariery.

Jedyny wizerunek Josefy, co do którego pochodzenia mamy dziś całkowitą pewność, pochodzi z 1805 roku. Na rysunku sporządzonym ręką Goi widzimy z profilu siedzącą na krześle niemłodą już, ale jeszcze pełną sił kobietę o zaokrąglonej, łagodnej twarzy, z której bije spokój i opanowanie. W kącikach jej ust wydaje się błąkać nikły ślad uśmiechu, choć oczy zdradzają raczej pewien odcień smutku i nostalgii niż wesołości. W wielu publikacjach wymienia się także olejny portret Josefy z lat 1796–1798⁵⁶, ostatnio budzi jednak wątpliwości tożsamość sportretowanej na nim kobiety⁵⁷ i nawet na tabliczce informacyjnej w Muzeum Prado przy imieniu modelki zagościł niedawno znak zapytania. Niezależnie jednak od dylematów historyków sztuki, obraz ten tak bardzo zrosł się z wyobrażeniem żony artysty, że wykorzystuje się go jako wzór dla niemal wszystkich jej filmowych wcieleń.

Najbardziej rozbudowany filmowy wizerunek Pepy prezentuje Ramón Larraz w serialu *Goya*. Już jako mała dziewczynka budzi ona w widzu sympatię, choć pojawia się na ekranie zaledwie na kilkanaście sekund. Później, gdy widzimy ją jako dojrzałą kobietę, graną przez Jeannine Mestre, wydaje się serdeczna, mądra i pełna ciepła. Nie jest piękną, ani typem kokietki przyciągającej męskie spojrzenia. Cierpliwie znosi przeciwności losu i humory męża. Doskonale zdaje sobie sprawę z jego romansów, ale przymyka na to oczy, akceptując go takim, jakim jest, nawet wówczas, gdy w jej obecności flirtuje z księżną czy Leokadią. Serialowa Pepa budzi w mężu przede wszystkim przywiązanie i troskę, są to jednak uczucia bliższe raczej przyjaźni niż żarliwej miłości. Jasna, spokojna twarz w otoczeniu blond włosów przywodzi na myśl obydwa portrety – zarówno graficzny, jak i olejny. Ten ostatni zawieszony jest zresztą na ścianie w filmo-

⁵⁵ Zob. np. F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. de Salas. Madrid 2003, s. 186.

⁵⁶ Por. np. G. Serafini: *Goya*. Milano 2005, s. 18–19; C. Rojas: *Yo, Goya*, Barcelona 2006, s. 144.

⁵⁷ Zob. np. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 221.

wej pracowni Goi. Trudno tu jednak mówić o głębokim podobieństwie aktorki do wizerunków Josefy, chodzi raczej o nawiązanie do typu urody i wydobywanie cech, które wydają się emanować z portretów.

Pozostałe filmy konsekwentnie usuwają Pepę w cień. W *Goya, historia pewnej samotności* niemal zupełnie niknie ona w mrokach mieszkania, a jej rola sprowadza się do zrzucenia jałmużny przechodzącym pod oknem mnichom i zamienienia kilku słów z mężem, z którym nie potrafi znaleźć porozumienia. Podobnie epizodyczną rolę odgrywa Pepa w *Goi* Saury, gdzie wbrew świadectwu korespondencji używa się jej pełnego, niezdrobnionego imienia⁵⁸. Tak jak w serialu, żona artysty (Azucena de la Fuente) wycofuje się tu cichutko z pracowni, odkrywając romans męża. W jej postaci widać wyraźne inspiracje podawanym ostatnio w wątpliwość portretem olejnym – jest skromna, jasna, cicha, otulona chustą. Filmowy Goya pod koniec życia zwierza się: „Nie byłem dobrym mężem. María Josefa była dobrą kobietą. Ale jej brat, Bayeu, złym malarzem i safandulą”. Nieporozumienia pomiędzy Goyą i braćmi Bayeu, szczególnie intensywne podczas pobytu małżonków w Saragossie, z pewnością dotyczyły Pepę⁵⁹. W serialu Larraza znosiła je z cichym smutkiem, zupełnie inaczej dzieje się natomiast w *Goya lub niecierpliwość*, gdzie żona malarza, grana przez Sonsoles Benedicto, jest antypatyczna i próżna. Myśli wyłącznie o strojach i klejnotach, o tym, by dobrze się pokazać i udowodnić innym swoją wyższość. Jakże jest inna od Pepy z serialu, która z prostotą i skromnością proponuje sprzedaż cennego pierścienia w momencie trudności finansowych. W *Goya lub niecierpliwość* w atmosferze trudnej do wytrzymania, pełnej awantur i napięć wiecznie obrażona Josefa pyta z pretensją brata „Dlaczego mnie za niego wydałeś?”, na co ten z okrucieństwem odpowiada „A ilu konkurentów miałaś?”.

Drugą „kobietą w półcieniu” w filmach biograficznych jest Leokadia Zorilla Galarza de Weiss, którą Goya poznał najprawdopodobniej w 1805 roku na weselu swojego syna Javiera. Miała wówczas 15 lat, a artysta 59. Wiele lat później, gdy po rozstaniu z mężem znalazła się wraz z dwójką dzieci (Rosario i Guillermo) w trudnej sytuacji ekonomicznej, zamieszkała z Goyą mimo gwałtownych sprzeciwów Gumersindy, żony Javiera. Za rządów Ferdynanda VII musiała wyjechać do Francji z powodu swoich libe-

⁵⁸ Zob. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 93.

⁵⁹ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 218.

ralnych poglądów⁶⁰. Była piękna i niezależna, a jej życie mogłoby dostarczyć interesującego materiału na niejeden scenariusz. W powstałych filmach biograficznych odgrywa jednak zawsze role drugoplanowe i podobnie jak Pepa niknie w cieniu Cayetany.

W *Goya, historia pewnej samotności* Leokadia (María Asquerino), tak jak i księżna Alba, bardziej wpisuje się w trendy lat siedemdziesiątych niż w epokę Goi. Jej relacje z malarzem nie są tak burzliwe, jak często się mniema i jak przedstawi to w swoim serialu Larraz. Jest panią domu wołającą artystę na posiłki i matką małej Rosarity, która pojawia się na ekranie tylko epizodycznie, lecz podobnie jak w innych filmach wywołuje uśmiech na zmęczonej twarzy Goi. Jednak pod koniec filmu Leokadia wyjeżdża wraz z Rosario, a artysta pozostaje sam na brzegu rzeki, zanurzając się we wspomnienia o Cayetanie, pokazanej jako jego jedyna prawdziwa miłość.

Często przypuszcza się, że Leokadię sportretował Goya na jednym ze słynnych *Czarnych malowideł*. Przez badaczy przekonanych co do tożsamości modelki obraz nazywany jest *Leokadia*⁶¹, a przez ostrożnych *La Manola*⁶². W *Goya, historia pewnej samotności* malarz wskazuje na malowidło i ze złośliwością w oku dopytuje Leokadii „Podoba ci się twój portret?”, choć trudno doszukać się większego podobieństwa pomiędzy wizerunkiem na ścianie Quinta del Sordo, a Leokadią w wykonaniu Asquerino.

Fresk z Quinta del Sordo pojawia się również w serialu *Goya*, gdzie rolę Leocadii gra Rosalía Dans, prezentująca inny zupełnie typ kobiecości, zarówno w zestawieniu z Marią Asquerino, jak i z malowidłem Goi, choć na tym ostatnim rozpoznaje się sama, interpretując z przerażeniem swoją postać jako opartą o grób. Leokadia u Larraza jest niezależna i umie o tę niezależność walczyć, co w początkach XIX wieku nie było wcale łatwe. Nie wiemy do końca, czy opiekuje się malarzem z miłości czy z wyrachowania. Uwodzi go i kokietuje, podobnie jak innych mężczyzn. Uwielbia być w centrum zainteresowania. Ma zawsze najświeższe wiadomości polityczne. Nie waha się zaangażować po stronie liberałów, choć wie doskonale, jakie ryzyko to za sobą pociąga. Gdy wraca do domu w środku nocy, Goya wyrzuca ją z pracowni, wykrzykując pod jej adresem obelgi oraz aluzje do *Kaprysu Mala noche* (*Zła noc*), związanego z wątkiem pro-

⁶⁰ Zob. tamże, s. 233–234.

⁶¹ Por. np. R. Hughes: *Goya...*, s. 364.

⁶² Por. np. *Francisco Goya. W: Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*. Nr 77. Warszawa 1999, s. 6.

stytucji. Leokadia w wykonaniu Rosalíi Dans wydaje się nieustannie grać kogoś innego i aż do końca filmu nie wiemy, co myśli, co czuje i kim jest naprawdę.

Zupełnie inną Leokadię (Eulalia Ramón) pokazuje natomiast Carlos Saura. W filmie *Goya* nie ma ona w sobie nic z frywolnej kokietki. Jest piękna i mądra, a jej uroda wydaje się spokojna, nie wyzywająca ani uwodzicielska. Niewątpliwie ma silny charakter i lubi rządzić. Trzyma dom twardą ręką, równocześnie jednak jest kochająca i czuła, i nawet gdy wydaje niepodlegające dyskusji rozkazy, nie odbieramy jej jako bezdusznej despotki. W przeciwieństwie też do poprzednich filmów wiąże ją z Goyą prawdziwa bliskość, oparta na przyjaźni i zaufaniu.

Choć zarówno Pepa, jak i Leokadia wydają się nosić w sobie potencjał ciekawej filmowej historii, niezależnie od metamorfoz, jakie przechodzą ich postacie na dużym czy małym ekranie, zawsze pozostają w cieniu, jako bohaterki drugo czy wręcz trzecio-planowe. Być może dzieje się tak również dlatego, że i sam Goya nie poświęcił im więcej miejsca w swojej twórczości, obdarzając znacznie większą uwagę księżną Alba, kimkolwiek rzeczywiście była dla niego – wielką miłością, przelotnym romansem, czy piękną arystokratką dobrze płacącą za wspaniałe portrety.

Oblicza władzy.

Rodzina królewska i Manuel Godoy

Niejednokrotnie można spotkać się z opinią, że Goya jako malarz królewski odegrał podobną rolę do Velázqueza na dworze Filipa IV⁶³. Był niewątpliwie kimś znacznie więcej niż jednym z wielu nadwornych artystów i utrwalił wizerunek monarchów w sposób porównywalny do tego, w jaki zrobił to jego wielki poprzednik, choć dla Goi, inaczej niż dla Velázqueza, rodzina królewska była tylko jednym z wielu tematów twórczości. Ciekawe, że kino czerpie z dzieł poświęconych monarchom przestrzegając dość konsekwentnie pewnej zasady – o ile Karol IV i jego syn Ferdynand VII zwykle pokazywani są jako bardzo podobni do portretów stworzonych przez Goyę, o tyle królowa María Luisa jest niemal zawsze dużo ładniejsza i młodsza niż na obrazach mistrza z Fuendetodos. Interesujące też, że w kolejnych filmach nie zmienia się właściwie wca-

⁶³ Zob. np. M. Strzałkova: *Historia literatury hiszpańskiej – zarys*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 190–191.

le charakter królów, podczas gdy królowa przechodzi znaczne metamorfozy i prawie zawsze są one uzależnione od tego, czy w filmie pojawia się postać księżnej Alba.

Maria Strzałkowa pisze, że Karol IV był monarchą słabym, a wsławił się głównie dzięki licznym portretom malowanym przez Goyę⁶⁴. Uchodził też za mecenasa sztuki, choć w jednym z listów artysty znajdujemy uwagę, że na malarstwie zbyt dobrze się nie znał⁶⁵. Słynął z upodobania do kolekcjonowania zegarków, co często podkreśla się w kinie, gdzie przedstawiany jest zwykle bardzo wiernie względem malowanych przez Goyę portretów. Jednym z przykładów drobiazgowego odtworzenia wizerunku monarchy może być scena z *Okropności wojny* Camusa, przedstawiająca króla (Antonio Orengo) na polowaniu i przywołująca perfekcyjnie szczegóły garderoby z namalowanego w 1799 roku portretu *Carlos IV vestido de cazador* (*Karol IV w stroju myśliwego*), a także wpisująca samą powierzchowność aktora w rysy króla, znane z jego wizerunków. Niechętna reakcja monarchy na przerwę w polowaniu, spowodowaną sprawami wagi państwowej, wpisuje się we wspomniany już nurt interpretacji portretów Goi, jako obnażających nieudolność króla. Z mniejszym lub większym dostojnictwem, ale zawsze w zgodności z malarskimi pierwowzorami, pokazany jest Karol IV i w innych filmach. Czasem jego głupota przybiera wymiar karykaturalny, jak w *Goi* Larraza, gdzie monarcha (José Bódalo) zaśmiewa się do rozpuku, celując w Goyę ze strzelby podczas pozowania do portretu, czasem, jak w *Volavérunt*, jest tylko dostojnym manekinem, towarzyszącym Marfi Luizie podczas dworskich ceremonii.

Podobnie dzieje się z filmowymi wizerunkami Ferdynanda VII. We wszystkich omawianych filmach jest on postacią zdecydowanie antypatyczną i zwykle bardzo podobną do sporządzonych dłonią Goi wizerunków. Nawet gdy pojawia się na ekranie tylko na krótką chwilę, epizod ten staje się kwintesencją jego złego charakteru. Dzieje się tak na przykład w *Volavérunt*, gdzie młodziutki jeszcze Fernando (Zoe Berriatúa) okazuje się arogancki i okrutny – woli zastrzelić pięknego rumaka, niż pogodzić się z myślą, że koń Godoya prześcignął go w zawodach. Podobnie despotyczny i naburmuszony jest mały Fernando w serialu *Goya*, już od wczesnego dzieciństwa budząc silną niechęć w malarzu. Jako młody następca tronu (Fernando G. Valverde) staje się nadętym pyszałkiem, zajęтым snuciem nieustających intryg i mającym obsesję na punkcie przejęcia władzy, co Larraz przypisuje częściowo, zgodnie z opiniami wielu history-

⁶⁴ Tamże, s. 191.

⁶⁵ F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater...*, s. 136.

ków, wpływowi kanonika Escoiquiza, podburzającego Ferdynanda przeciwko matce⁶⁶. Wątek ten mocno wybrzmiewa zwłaszcza, gdy następca tronu ze swym wychowawcą interpretują kobietę bez twarzy, stojącą na portrecie rodziny królewskiej obok Ferdynanda, jako zniewagę wymyśloną przez królową.

Opinie, jakie napotykamy na temat Marii Luisy najczęściej podkreślają jej silny charakter, frywolne i kapryśne usposobienie oraz zamięłowanie do miłostek. Niewątpliwie była próżna, uwielbiała się stroić (także w stroje *majas*, czego dowodzi m.in. portret w czarnej mantyli oraz basquiñie z 1799 roku) i kochała biżuterię, co również widać na wielu obrazach pędzla Goi. Wiemy, że choć nie była piękna, szczyciła się kształtnymi ramionami do tego stopnia, że zabroniła na dworze noszenia długich rękawiczek, by wszyscy mogli podziwiać jej niezrównane wdzięki⁶⁷. Echa tej charakterystyki porbrzmiewają w filmach, w których pojawia się María Luisa, jak już jednak pisałam, rzadko bywa ona charakteryzowana na podstawie portretów. Nawet gdy któryś z nich pojawia się na ekranie w charakterze „żywego obrazu” – jak na przykład królowa pozująca do konnego portretu z 1799 roku w serialu Larraza – jej twarz pozostaje odległa od malarskiego pierwowzoru. Jak wspominałam, sposób prezentowania królowej ma silny związek z obecnością na ekranie księżnej Alba. Jej złe relacje z Marią Luisą przeszły do legendy. Wokół zazdrości o tych samych kochanków i o otrzymywaną od nich biżuterię narosło mnóstwo złośliwych anegdot, w których zwykle zwycięska okazuje się Cayetana, najprawdopodobniej z powodu sympatii powtarzającego historyjkę ludu, który nie znosił królowej i z satysfakcją opowiadał o jej porażkach. Jedną z takich opowieści plastycznie przedstawił Bigas Luna w *Volavérunt*, gdzie za sprawą złośliwego psikusy Alby, dwórki królowej pojawiają się na ważnej uroczystości w identycznych strojach jak sama monarchini, dumna ze swej nowej kreacji przywiezionej prosto z Paryża⁶⁸. *Volavérunt* jako film poświęcony Albie i czyniący z niej bohaterkę pozytywną i bliską widzowi, pokazuje Marię Luisę jako antypatyczną i chciwą, ładną w porównaniu z portretami Goi, ale przesadnie umalowaną, fałszywą i myślącą wyłącznie o dworskich intrygach lub o łózkowych igraszkach z pierwszym ministrem. Równie negatywny obraz

⁶⁶ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 123; E. La Parra López: *El entorno de Fernando VII y el viaje real a Bayonna (abril de 1808)*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 55.

⁶⁷ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 119–123.

⁶⁸ Zob. tamże, s. 102.

królowej z tych samych powodów pokazuje Carlos Saura. Filmowy Goya nazywa monarchinię czarownicą, mówi, że zazdrościła Cayetanie i była chciwa na jej klejnoty, które zresztą rzeczywiście przejęła po jej śmierci. W obydwu filmach, mniej lub bardziej subtelnie, postać królowej wiązana jest z otruciem Alby. Z portretów Marii Luisy w ciekawy sposób korzysta natomiast Saura, przywołując postać królowej za pomocą samych tylko obrazów, wpisanych w pracownię Goi. Stworzona w ten sposób wizja, choć najwierniejsza pod względem aparycji, jednocześnie w warstwie narracji zniekształcona zostaje przez romantyczną legendę.

W filmach pomijających wątek księżnej Alby, takich jak w *Okropności wojny*, María Luisa (María Elena Flores) pokazywana jest w dość neutralnym świetle. Podobnie dzieje się też w opowieściach, w których Cayetana jest wprawdzie obecna, ale pominięty został motyw jej rywalizacji z królową. Dobry tego przykład stanowi *Goya Larraza*, gdzie monarchini (Antonella Lualdi) jest piękna i mądra.

Postać Marii Luisy wiąże się w każdym z omawianych filmów z Manuelem Godoyem, choć nie wszystkie czynią zeń jej kochanka na oczach widzów. Zwykle jest on postacią epizodyczną i jednobarwną, czasem jednak okazuje się bohaterem psychologicznie złożonym, uwikłanym w łózkowe gry i polityczne intrygi, jak w *Volavérunt*, gdzie doskonale zagrał go Jordi Mola⁶⁹. Niekiedy bywa postacią niemal tragiczną, czego przykładem może być kreacja Carlosa Larrañagi w serialu *Goya*, kiedy indziej przeistacza się w czarny charakter, jak w *Goi* Saury, gdzie budzi antypatię głównie ze względu na sugerowane powiązania z otruciem Cayetany, a więc praktycznie z tych samych powodów co María Luisa. Niezależnie od roli, jaką pełni Godoy w danej historii, niemal zawsze wpisuje się w jakimś stopniu w portret namalowany przez Goyę w 1801 roku. Biję z niego zdecydowanie, ambicja i siła charakteru.

Na ogół kino pokazuje postacie Godoya i królowej poprzez pryzmat portretów oficjalnych, lecz zdarzają się także aluzje do rycin z cyklu *Kaprysy*, w których, jak wspominałam, niektórzy krytycy odnajdują zawoalowane aluzje polityczne, oscylujące nieraz na pograniczu śmiałej karykatury⁷⁰. Przykładem wykorzystania tych odniesień jest *Goya, historia pewnej samotności*, gdzie ma miejsce konfrontacja Marii Luisy i

⁶⁹ Zob. szerzej I. Pisano: *Bigas Luna...*, s. 262–263.

⁷⁰ Niekiedy wspomina się również o zowoalowanej aluzji ukrytej w portrecie olejnym Godoya z 1801 roku – zob. N. Glendinning: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792–1804*. Madrid 1992, s. 117–118.

pierwszego ministra z grafikami *Hasta la muerte* (*Aż do samej śmierci*) oraz *Subir y bajar* (*Wznosić się i upadać*), interpretowanymi często jako aluzje do uwielbiającej się stroić królowej i do zdanego na kaprysy fortuny Godoya. Konfrontacja ta zresztą musiała historycznie rzecz biorąc mieć miejsce naprawdę, skoro cykl rycin został oddany pod opiekę pary królewskiej w obawie przed inkwizycją.

Blask pereł i biel mankietów.

Arystokracja

Portrety hiszpańskiej arystokracji i ich odzwierciedlenie w filmie to temat na oddzielną, szeroką analizę i nie jest moim celem tworzenie w tym miejscu katalogu postaci, których pojawienie się na ekranie nawiązuje do płócien mistrza. Sam serial telewizyjny *Goya* dostarcza niezwykle długą listę takich bohaterów. Zamiast więc ją sporządzać chciałabym przyjrzeć się dwóm ważnym postaciom arystokratek, których filmowe portrety są ciekawym przykładem różnic w charakteryzacji, mimo wyraźnego odwołania do tych samych płócien. Pierwszą z nich będzie księżna Osuna, znana ze swoich talentów i dobrego smaku, właścicielka najznakomitszego salonu w Madrycie, gdzie bywał również Goya. Nigdy nie używała stroju *majas*, preferowała modę angielską, a luksus i idee francuskie łączyła z wartościami hiszpańskimi⁷¹. Filmowe portrety Osuny z filmów biograficznych doskonale współgrają z tą charakterystyką. Zarówno u Larraza, jak i u Saury pełni ona tę samą rolę w fabule – dzięki niej Goya poznaje księżnę Alba oraz wkracza w świat arystokracji i zaczyna otrzymywać coraz liczniejsze zamówienia. W serialu księżnę gra Marisa Paredes, a spośród sekwencji z jej udziałem najbardziej zwraca uwagę moment odsłonięcia słynnych portretów pędzla Goi. Pierwszy z nich to wizerunek księżnej datowany na 1785 rok, na drugim, o trzy lata późniejszym, przedstawiona jest ona z mężem i dziećmi. Z tego właśnie płótna czerpie Larraz, pokazując księżnę w sukni i fryzurze będącymi wiernym odtworzeniem olejnego pierwowzoru. Oprawiony w ramy obraz staje się swoistym lustrem, w którym odbija się stojąca naprzeciw księżna, choć w rzeczywistości to ona stanowi odzwierciedlenie malarskiego wizerunku. Zwraca tu uwagę fakt, że przy drobiazgowym przywołaniu stroju i uczesania arystokratki, jej postać wpisana została w scenę bardzo naturalnie, bez sztywności towarzyszącej często formule „żywego obrazu”.

⁷¹ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 154–155.

Drugim, zupełnie innym przykładem wykorzystania portretu rodzinnego książąt jest scena tanecznego występu w salonie Osunów z *Goi* Carlosa Saury. Na pierwszy rzut oka, dla widza mającego w pamięci oglądany kiedyś portret, scena ta wydaje się być idealnie zakomponowanym „żywym obrazem”. Wystarczy jednak uważniej przyjrzeć się kadrom z filmu i porównać je z Goyowskim portretem, by przekonać się, że żaden z elementów nie został powtórzony dosłownie, a całość okazuje się efektem mistrzowskich przetasowań, pozwalających poprzez impresję na temat obrazu osiągnąć efekt jego filmowej reprodukcji. Zastosowano tu przede wszystkim rozszady przestrzenne – kompozycja nawiązuje wyraźnie do płótna *Goi*, wprowadzono do niej jednak pewne zmiany – chłopczyk siedzi pomiędzy rodzicami, a nie obok nich na podłodze, z pola widzenia znika też jego starszy braciszek. Dziewczynki stoją z boku i przyglądają się występowi tancerza, podczas gdy na obrazie jedna z nich trzyma za rękę ojca, a druga opiera się o kolano matki. Przemianom ulegają także rozmaite detale w zakresie stroju i charakteryzacji postaci. Twarz księżnej, naturalna na portrecie *Goi*, u Saury przypomina obficie upudrowaną i uszminekowaną maskę. Inny jest też krój sukni, z której znikają dwa rzędy guzików naszytych pod dekoltem i na mankietach, na szyi pojawia się ogromny naszyjnik, a na głowie biała peruka, podczas gdy u *Goi* ciemne włosy księżnej niemal stapiają się z półmrokiem tła. Księżę pozostaje w peruce z portretu, jego strój staje się za to znacznie mniej ozdobny – pozbawiony silnych akcentów czerwieni i dekoracyjnych, błyszczących lamówek. Mimo sporych zmian widz nie ma jednak żadnych wątpliwości, o jaką rodzinę i o jaki portret chodzi. W pewnym stopniu wynika to z podobieństwa fizycznego dobranych do tej sceny aktorów, ale także z utrzymania ogólnej tonacji kolorystycznej i zbliżonego rozłożenia barwnych akcentów – księżna i jej córeczki prezentują się w popielatych sukniach z jasno różowymi wykończeniami, chłopczyk pojawia się w zielonym ubranku z delikatnym, białym kołnierzem. Jednocześnie połyskliwe, różowe kokardy zdobiące przód sukni wyraźnie odsyłają do portretu księżnej z 1785 roku. Zachodzące w scenie przekształcenia wydają się ciekawym przykładem twórczego nawiązania do płócien *Goi*, które dzięki perfekcyjnej realizacji dają złudzenie „żywego obrazu”. Strategia ta łączy się wyraźnie z koncepcją Saury, by pokazać „świat *Goi*, ale nie dosłownie, tylko poprzez pryzmat wspomnień starego malarza”⁷².

⁷² J. Bayo, Á. Navarro, R. Oleina: *Vestir los sueños...*, s. 165.

Słowa te powtarzał reżyser tak często, że stały się wręcz swego rodzaju mottem dla charakteryzatorów i projektantów kostiumów, pracujących przy realizacji filmu⁷³.

Zupełnie odmienne są filmowe losy portretu przedstawiającego Marię Teresę de Borbón y Vallabriga, hrabinę de Chinchón. Gdy była małą dziewczynką, Goya uwiecznił ją na obrazie *Rodzina Infanta Don Luisa* oraz na indywidualnym portrecie na tle górskiego krajobrazu (1783). Ten ostatni bardzo wiernie odtworzył José Ramón Larraz w serialu *Goya*. Najbardziej znany portret hrabiny artysta namalował, gdy miała 19 lat (w 1799 roku) i była w ciąży z poślubionym dwa lata wcześniej Manuelem Godoyem. María Teresa wydaje się na obrazie delikatna i krucha. Jej spokojna twarz w otoczeniu jasnych loków emanuje subtelną, niewyzywającą urodą. Choć z klasztoru, gdzie była wychowywana, przeniosła się do salonów pierwszego ministra, jej spojrzenie nie nosi najmniejszych śladów dumy czy nawet pewności siebie. Wydaje się czyste i niewinne, z wyraźną domieszką smutku i bezbronności. Echa tego portretu odnajdujemy w wizerunku, który stworzyła Verónica Forqué, grająca dorosłą hrabinę w *Goi* Larraza oraz w kreacji Maríi Alonso w *Volavérunt* Bigas Luny.

W obydwu filmach hrabina Chinchón odgrywa rolę dość epizodyczną i pokazana zostaje właściwie wyłącznie jako żona Godoya. Wiemy, że gdy miała szesnaście lat para królewska zdecydowała o jej ślubie, co powszechnie uważa się za pomysł Maríi Luisy, chcącej wyrwać kochanka z ramion Pepity Tudo, w której był wówczas zakochany i z którą po wielu latach ożenił się na emigracji we Francji. Małżeństwo hrabiny Chinchón z pierwszym ministrem z pewnością nie było szczęśliwe. Brak zrozumienia, obcość, a nawet wrogość w relacjach małżonków bardzo wyraźnie przebija z zachowanej korespondencji, a niektóre dokumenty mówią wręcz o maltretowaniu hrabiny przez męża⁷⁴. Jovellanos odnotował w swoim dzienniku gorzkie wspomnienie kolacji w domu Godoya, podczas której po jednej stronie gospodarza siedziała żona, a po drugiej kochanka Pepita Tudo. Jak się łatwo domyślić, atmosfera była nie do zniesienia, a wszystko to wydarzyło się niespełna miesiąc po ślubie⁷⁵. Echa tej historii wyraźnie pobrzmiewają zarówno w serialu Larraza, gdy Godoy pokazuje się w teatralnej łoży z żoną po jednej, a z Pepitą po drugiej stronie, jak i w *Volavérunt*, podczas ostatniej kolacji wydanej przez księżnę Alba w pałacu Buenavista. O ile jednak w serialu reżyser koncentruje

⁷³ Zob. tamże, s. 165–166.

⁷⁴ Zob. N. Seseña: *Goya y las mujeres...*, s. 193–198.

⁷⁵ Por. tamże, s. 195. Zob. także V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1..., s. 153.

się wyłącznie na chłodnej obserwacji nienawidzącego się małżeństwa, o tyle w *Volavérunt* wizerunek hrabiny został silnie nacechowany emocjonalnie. Jest prostacka, głupawa, fałszywa, brzydka i całkowicie pozbawiona nieśmiałego wdzięku, jaki bije od jej słynnego portretu. Choć sposób uczesania, jasna karnacja i postura wyraźnie nawiązuje do malarskiego wizerunku, charakter hrabiny Chinchón ulega całkowitej przemianie. Gdy widzimy ją zionącą nienawiścią, rzucającą się z pięściami na Pepitę Tudo, gotową z zazdrości zniszczyć *Maję nagą* czy wrzeszczącą do Godoya, że zrujnował jej życie, podczas gdy ona „wyszła za niego z miłości” (uwaga mało zresztą zgodna z historyczną prawdą o zaaranżowanym małżeństwie), trudno wręcz uwierzyć, że postać grana przez Marię Alonso jest tą samą kobietą, którą namalował na swym płótnie Goya. Dzieje się tak z podobnego powodu, jak w przypadku królowej – sympatia widza w *Volavérunt* jest po stronie Cayetany i Pepity, co powoduje potrzebę wprowadzenia do fabuły czarnego charakteru. Przekształcenia, jakim poddany został portret hrabiny Chinchón w filmie Bigas Luny, jest więc dobrym przykładem występującego we wszystkich omawianych filmach podporządkowywania malarskich wizerunków ekranowej narracji.

Odcienie ludowości.

Majas i majos, aktorki i toreros

Inspiracje goyowskimi wizerunkami *majas* widać w wielu filmach, których akcja toczy się w czasach Goi. Dostrzec je można w licznych scenach *Sangre de mayo* (Krew majowa, 2008) José Luisa Garcí, a także w starszych produkcjach, takich jak *Goyescas* Benito Perojo, *María Antonia la Caramba* (1950) Arturo Ruiz Castillo czy *La Tirana* Juana de Orduñi. Zarówno w filmowych portretach *majas* i *majos*, jak i w wizerunkach aktorek i torreadorów, goyowskie inspiracje sprowadzają się przede wszystkim do barwnych strojów z epoki. Rysy twarzy zatracają się zwykle w spektaklu, w którym główne role pełnią części garderoby z repertuaru *majas* i *majos*⁷⁶, jak wspominałam, noszone także przez arystokratki.

Inspiracja detalami ubioru przy całkowitym pominięciu aparycji i osobowości portretowanej osoby nie dotyczy wyłącznie postaci drugoplanowych, ale jest też bardzo widoczna na przykład w wizerunku Tirany w filmie Juana de Orduñi. Bohaterka upozowana jest w jednej ze scen opowieści na postać z portretu Goi, lecz jedynie jej suknia

⁷⁶ Zob. C. Herranz Rodríguez: *Indumentaria goyesca...*, s. 253–270.

i ozdobny złoty szal wpisują się w malarski wizerunek⁷⁷. Grająca słynną aktorkę Paquita Rico, podobnie jak wiele ekranowych wcieleń księżnej Alba, zupełnie odbiega od typu urody z portretu mistrza i swym wyglądem ewidentnie odzwierciedla trendy z lat pięćdziesiątych, kiedy to zrealizowano film.

Zazwyczaj znacznie lepiej w typ urody z portretów wpisują się filmowi *toreros*. Przykładem może być tu postać Pedro Romero z *María Antonia la Caramba* Ruiza Castillo. Reżyser wprowadza do opowieści swoisty „portret podwójny” wybitnego torreadora – widzimy go na płótnie w pracowni artysty, ale też w „ożywionej” wersji pod postacią starannie ucharakteryzowanego aktora (Rafael Albaicín).

Inne jeszcze pole refleksji nad przeniesionymi na ekran portretami otwiera wizerunek *Mai nagiej*. W większości przypadków jej pojawienie się na ekranie wiąże się z postacią Cayetany, dlatego też omawiałam je w podrozdziale poświęconym księżnej. Bywa jednak i tak, że reżyser już poprzez samą pozycję kobiecego ciała odsyła widza do słynnego płótna jako kulturowego symbolu, bez wnikania w tożsamość goyowskiej modelki. Dzieje się tak w *Elegii* (*Elegy*, 2008) Isabel Coixet, gdzie Penélope Cruz (pozująca wcześniej jako *maja* w roli Pepity Tudo w *Volavérunt*) poprzez pozycję, w jakiej ustawia się do fotografii, wplata aluzję do słynnego aktu w opowieść całkowicie współczesną.

Piękną inspirację *Mają nagą* oglądamy również w *Psie nazywanym bólem* Luisa Eduardo Aute, który czyni z *mai* bezimienny, ponadczasowy symbol i muzę artysty, nie odcinając jej jednak od historycznego kontekstu, tak jak czyni to Coixet. Nagie ciało, duże ciemne oczy, linia brwi, kręcone włosy z opadającą na czoło grzywką i zarys ust są tu doskonałym przełożeniem malarskiej wizji Goi na czarno-biały język grafiki.

W jednej ze scen serialu José Ramóna Larraza Goya pyta swojego syna Javiera, wskazując na stojący na sztalugach obraz „Widziałeś jak szybko schnie?”, po czym dodaje, widząc dłoń Javiera zmierzającą w stronę twarzy sportretowanego mężczyzny „Nie, nie książę Wellington. Koń”. Portret antypatycznego księcia Wellingtona okazuje się być w filmie namalowany na portrecie Godoya, niechcianym przez nikogo po wygnaniu z kraju znienawidzonego pierwszego ministra. Jak komentuje artysta „książę

⁷⁷ Zob. tamże, s. 267.

Wellington nigdy się nie dowie, że przejdzie do historii w butach i na koniu Godoya. Ale tak naprawdę to nie Godoy ani Wellington lecz cały Goya”⁷⁸.

Mozna zastanawiać się, ile w postaciach, które oglądamy na Goyowskich portretach, jest z samego artysty i jak bardzo wizerunki modeli zmieniły się pod jego spojrzeniem i dłonią kładącą na płótno plamy farb. Niewątpliwie jednak portrety, a także autoportrety malarza pozwoliły postaciom z obrazów na „nowe trwanie poza śmierć”, o którym pisał André Malraux⁷⁹. Niezależnie od sympatii i antypatii artysty, oprócz echa prac Rembrandta czy Velázqueza, w portretach tych przetrwały rysy twarzy osób, których biografię w większym lub mniejszym stopniu zatarł czas. Jak próbowałam to pokazać na wybranych przykładach, filmowe wizerunki malowanych przez Goyę postaci, choć nie zawsze nawiązują bezpośrednio do swych malarskich pierwowzorów, niemal za każdym razem w jakiś sposób odnoszą się do nich i czynią je punktem dla aktorskich kreacji.

⁷⁸ Analiza radiograficzna z 1966 roku wykazała, że pod wizerunkiem Wellingtona rzeczywiście znajduje się inny, wcześniejszy portret. Przypuszcza się, że w poprzedniej wersji obrazu na koniu księcia mógł zasiadać Godoy, choć nie wyklucza się również, że był to panujący krótko na tronie Hiszpanii brat Napoleona, Józef I. Por. R. Hughes: *Goya...*, s. 269; J. Baticle: *Goya*. Trad.castellana de J. Vivano. Barcelona 1995, s. 252.

⁷⁹ Por. rozdział siódmy, s. 210, przypis 1.

Rozdział VIII

Cisza martwych natur.

O scenografii i rekwizytach

Goya uczy nas Madrytu, tak jak El Greco uczył nas Toledo. Ale nowoczesne spojrzenie Goi umieszcza w bezpośredniej relacji miasto i ludzi, architekturę i tych, którzy ją zamieszkują.

Alejandro Amorós Hernández¹

Przestrzenie naznaczone czasem

Martwe natury nigdy nie były szczególną pasją Goi. Przedmioty interesowały go raczej wówczas, gdy mógł włożyć je w dłonie postaci. Wyjątkiem są martwe natury z lat 1808–1812, jednak uderzający naturalizm mięsa i niemal namacalnej śmierci zwierząt sprawia wrażenie, jakby autor bardziej skupił się na wpisaniu kompozycji w atmosferę barbarzyństwa naznaczającą okres wojny o niepodległość niż na obserwacji samych przedmiotów². Podobnie dzieje się w wypadku architektury, którą przedstawiał zwykle gdzieś na dalszym planie, podporządkowując ją ludzkim sylwetkom. To, co nazywane jest „Madrytem Goi” prawie nigdy nie bywa utożsamiane z samą tylko zabudową miasta³. Madryt ten to przede wszystkim jego mieszkańcy – od zadziornych *majas* po wy-

¹ A. Amorós Hernández: *La arquitectura en Goya*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 235.

² Mowa o martwych naturach z lat 1808–1812: *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* (Martwa natura z żebrami, grzbietem i głową jagnięcia), *Bodegón con salmón* (Martwa natura z łososiem), *Bodegón con pavo muerto* (Martwa natura z zabitym indykiem), *Aves muertas* (Martwe ptaki), *Pavo pelado y sartén* (Oskubany indyk i patelnia). Na temat obrazów zob. szerzej V. Bozal: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, s. 70–75.

³ Por. np. E. de Obregón: *El Madrid de Goya*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 40–51.

tworną arystokrację. Często mówi się o goyowskich drzewach, goyowskich psach, bykach, koniach, goyowskich pejzażach, fiestach, korridach czy ubraniach, zaznaczając jednak, że większość malowanych przez artystę scen rozgrywa się na wolnym powietrzu, uciekając tym samym od architektury i wnętrza, a najważniejszy element stanowi postać ludzka⁴. Architektura pokazana jest u Goi w formie prawie zawsze urywkowej, niepełnej pod względem technicznym, ale przede wszystkim pod względem konstrukcyjnym⁵. Głębia pejzażu, jeśli się pojawia, pełni rolę uzupełniającą, nie odwracając nigdy uwagi od ruchu i gestu postaci na pierwszym planie⁶.

Choć obecność architektury w dziele Goi jest zdecydowanie drugorzędna, nie można całkowicie pomijać jej znaczenia. Fragmentaryczny zarys miejsca akcji, nie pozwalający zwykle na jego pełną identyfikację, buduje wyrazistą atmosferę przedstawionych przez artystę scen. Dzieje się tak zwłaszcza w cyklu graficznym *Okropności wojny*, a także w niektórych *Kaprysach*. Mimo iż sceneria nigdy nie jest ważna sama w sobie i że Goya nie przedstawiał pejzaży jako głównego tematu, pełnią one nieraz dość istotną rolę w tworzeniu klimatu obrazów. Znamiennym przykładem są przywoływane już w rozdziale pierwszym dwie wizje łąki San Isidro – ta z okresu kartonów dla fabryki gobelinów i dużo późniejsza, z czasu *Czarnych malowideł*. Drastycznie odmieniony charakter przedstawionej sceny pociąga za sobą również zmianę pejzażu, który w obu wypadkach podporządkowany zostaje postaciom na pierwszym i drugim planie. *Łąka San Isidro* z 1788 roku dostarcza perfekcyjnego opisu miejskiego tłumu reprezentującego społeczność Madrytu. Goya realizuje tu po raz pierwszy wizję mieszkańców zgromadzonych w jednym miejscu⁷, a na linii horyzontu przedstawia, oddzieloną od *madri-leños* łukiem rzeki Manzanares, panoramę miasta z rozpoznawalnymi kopułami kościołów i z charakterystyczną bryłą pałacu królewskiego. *La romería de San Isidro* (*Pielgrzymka do San Isidro*) z lat 1820–1823 pozornie zachowuje podobne reguły kompozycyjne – na pierwszym i drugim planie umieszcza artysta postacie pielgrzymów, w tle majaczy zaś daleki zarys miasta. W tym wypadku traci ono jednak swoją tożsamość.

⁴ Por. C. Herranz Rodríguez: *Indumentaria goyesca*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 252.

⁵ Por. A. Amorós Hernández: *La arquitectura en Goya...*, s. 235.

⁶ Por. tamże, s. 228.

⁷ Por. tamże, s. 235.

Nie sposób już rozpoznać poszczególnych budynków czy charakterystycznych miejsc. Wszystko spowija mrok ciężkiego, nabrzmiałego nieba.

W niektórych pracach Goi sceneria wydaje się mieć znaczenie szczególnie istotne, mimo iż artysta nawet wówczas unika jej nadmiernego eksponowania. Dotyczy to przede wszystkim dwóch płócien dokumentujących madryckie wydarzenia z 2 i 3 maja 1808 roku. Anonimowe sylwetki powstańców przedstawione w konkretnych miejscach – na placu Puerta del Sol i na wzgórzu Príncipe Pío – nabierają nowych, heroicznych znaczeń⁸. Przestrzenie naznaczone historią warunkują w tym wypadku rolę postaci.

Innym ciekawym zabiegiem są różne punkty widzenia tego samego miejsca w kolejnych scenach narracji, zastosowane przez Goyę we wspomianej w rozdziale pierwszym serii obrazów poświęconych potyczce pomiędzy „El Maragato” i bratem Pedro. O ile więc nie sposób uznać Goyę za precyzyjnego dokumentalistę architektonicznych stylów epoki, o tyle zdecydowanym nadużyciem byłoby uznanie, że architektura nie odgrywa w jego sztuce żadnej roli. Kino oczywiście nie może w tej sytuacji czerpać z dzieła artysty jako dokumentu poświadczającego wygląd fasad i wystrój wnętrz z przełomu XVIII i XIX wieku. I choć prace Goi były już inspiracją dla niejednego scenografa, działo się tak z innych zupełnie powodów i na innych płaszczyznach, o których szerzej piszę w podrozdziale *Pomiędzy fantazją a rekonstrukcją*.

W tym miejscu natomiast warto jeszcze wspomnieć o pewnym charakterystycznym typie filmowej przestrzeni, która, choć nie jest bezpośrednio wywiedziona z płócien mistrza, stanowi istotny element poświęconych mu opowieści. W filmach historycznych, powracających do dzieła Goi dla oddania charakteru epoki, niejednokrotnie można zaobserwować podejście erudycyjne, kładące nacisk na wiarygodność realiów i dekoracji⁹ (podobnie dzieje się też w kwestii rekwizytów, której poświęcę więcej miejsca w dalszej części rozdziału). Jednym z tego przykładów jest stosunkowo częste umieszczanie akcji w miejscach, które w wyjątkowy sposób naznaczone zostały przez hiszpańską historię, tam, gdzie niektóre scenariuszowe wątki w mniej lub bardziej zbliżony sposób rozegrały się kiedyś naprawdę. I tak na przykład *Goya, historia pewnej samotności* wykorzystuje jako scenografię pałace z epoki: Aranjuez, Escorial, la Granja,

⁸ Por. tamże, s. 239.

⁹ Por. M. Ferro: *Historia contemporánea y cine*. Traducción y adaptación de la nueva edición francesa por R. de España. Pról. J. M. Caparrós Lera. Barcelona 1995, s. 191–192.

Balasaín, Alameda de Osuna, a także miejskie scenerie Madrytu, Alcáli de Henares, Toledo i Torrelaguny. Na podobnej zasadzie w serialu *Goya* reżyserowanym przez José Ramóna Larrazę pojawiają się naturalne przestrzenie: pałac w Aranjuez, Escorial, La Casa Ducal de Alba, madrycka Academia de Bellas Artes oraz budowle, w których wnętrzach podziwiać można do dziś freski Goi – aragońska kartusza Aula Dei, bazylika Nuestra Señora Del Pilar w Saragossie czy San Francisco El Grande w Madrycie.

Miejsca historyczne, związane z Goyą lub z wydarzeniami jego epoki, stanowią szczególny rodzaj scenerii. Choć nie zawsze zachowane są w stanie niezmienionym od czasów artysty i niejednokrotnie widzimy je na ekranie w wersji dwudziestowiecznej (podobny problem dotyczy też reprodukowanych na ekranie płócien), noszą w sobie pamięć wydarzeń z ubiegłych stuleci i mimo wszystko mogą wydawać się najbardziej wiarygodną dekoracją dla współczesnych prób odtworzenia tego, co minione.

Pocztówki z podróży

W filmach biograficznych bardzo popularnym typem „przestrzeni naznaczonych czasem” są bryły charakterystycznych budowli, wykorzystywane jako ikony przedstawianego miasta. Zwykle pełnią też one funkcję ujęcia wprowadzającego, informującego widza o zmianie miejsca akcji. Statyczne, pocztówkowe zdjęcia najważniejszych zabytków pojawiają się na ekranie najczęściej po to, aby zaakcentować nowy etap w życiu malarza. Wypełniają filmową elipsę przesuwającą akcję o miesiące lub lata do przodu, ale stają się też przy tym czytelnymi, zwłaszcza dla hiszpańskiego widza, znakami konkretnych miejsc związanych z biografią artysty.

Chwyt ten szczególnie często pojawia się w serialach i filmach telewizyjnych opowiadających o życiu Goi, przede wszystkim tych, które nie koncentrują się wyłącznie na jednym okresie z biografii, lecz próbują pokazać ją jako całość. Najwięcej tego typu obrazów spotykamy niewątpliwie w serialu *Goya* wyreżyserowanym przez José Ramóna Larrazę. Każdy istotny etap w życiu Goi rozpoczyna się w filmie od ujęcia budowli reprezentacyjnej dla miejsca, w którym w danym momencie przebywa artysta. Katedra w Sewilli jest zapowiedzią pogrzebu Księcia Alba oraz andaluzyjskiej wyprawy Goi. Dachy Madrytu zwiastują kolejne lata spędzone przez malarza w stolicy. Kopuły bazyliki Nuestra Señora del Pilar w Saragossie zapowiadają pobyty w Aragonii. Na podobnej zasadzie pojawia się też widok Escorialu czy portu w Kadyksie. Wyjątkowe nagromadzenie tego typu ujęć zaobserwować można w sekwencji podróży Goi do

Włoch. Na ekranie pokazane zostają pocztówkowe widoki Rzymu i Wenecji, z najbardziej charakterystycznymi zabytkami, nikt jednak nie trzusi się, by opowiedzieć, co rzeczywiście wydarzyło się za ich fasadą. Karnawałowy romans ukazany jest w kilku prostych ujęciach i zestawiony z fotografiami Forum Romanum, Koloseum czy placem św. Piotra. Sceneria wydaje się martwa, zastygła w bezruchu. Jedynie woda porusza się w rzymskiej fontannie di Trevi i kanałach Wenecji. Wpisanie miłosnej przygody w sztandarowe fotosy turystycznych atrakcji sprawia, że wybrzmiewa ona dość płasko i odbiera się ją bez większej emocji. Życie Goi zostaje w ten sposób sprowadzone w niektórych sekwencjach do biografii w pocztówkach – pozbawionej głębi i skazanej na pustkę romantycznych ikon.

Pomiędzy fantazją a rekonstrukcją

Rekonstrukcja miejsc historycznych w kinie ma swoją długą tradycję¹⁰. Bardziej lub mniej udanie, w większym lub mniejszym stopniu, zajmują się nią wszyscy twórcy próbujący odtworzyć realia życia Goi na małym i dużym ekranie. Każda ze scenografii filmów historycznych i biograficznych opisywanych w poprzednich rozdziałach oscyluje pomiędzy fantazją a rekonstrukcją, zmieniają się jedynie ich proporcje.

Próby stworzenia dekoracji, która byłaby możliwie najbliższa sceneriom z przełomu XVIII i XIX wieku skazane są na czerpanie niemal wyłącznie ze źródeł literackich i twórczości innych artystów – malarstwo i grafika Goi, jak już uprzednio wspomniałam, nie pozostawiają w tym względzie wielu wskazówek scenografom. Pozornie mogłoby się wydawać, że w stronę scenograficznej fantazji zacierają wyłącznie filmy będące osobistą wariacją reżyserów na temat Goi, natomiast dzieła zachowujące od początku do końca realistyczną manierę starają się raczej o historyczną wiarygodność pokazywanych wnętrz. Ostatecznie jednak także rekonstrukcje okazują się zawierać w sobie mniejszą lub większą nutę fantazji twórców, a dekoracje zmieniają się w zależności od roli, jaką Goya odgrywa w danej opowieści, co postaram się pokazać w kolejnym podrozdziale na przykładzie przestrzeni bardzo szczególnej, której wizja wyraźnie zmienia się z filmu na film, a mianowicie pracowni i mieszkania artysty.

¹⁰ Zob. J. Hernández Ruiz: *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y de las artes plásticas en el cine*. Zaragoza 1990, s. 15–29.

Niejednokrotnie bywa też tak, że swoistej rekonstrukcji zaprawionej wyobraźnią scenografów służą przestrzenie historyczne, których tożsamość poddawana jest jednak rozmaitym roszadom i manipulacjom. Taka sytuacja dotyczy na przykład *Volavérunt* Bigas Luny. Niektóre pokazane w filmie budynki, choć pochodzą z epoki, noszą w rzeczywistości nazwy inne od tych, które przypisane zostały im przez scenarzystów. Z historycznego punktu widzenia wiele wydarzeń nie mogło mieć miejsca w sceneriach wybranych przez twórców filmu – pokazane na ekranie rezydencje pełniły inne funkcje i posiadały innych właścicieli. Pałac księżnej Alby identyfikowany jest w *Volavérunt* z pałacem Riofrío. Fasada pałacu Alameda de Osuna pojawia się jako rezydencja królewska i miejsce łóżkowych igraszek Godoya z królową Marią Luizą, zaś fasada pałacu Aranjuez odgrywa rolę madryckiej rezydencji Godoya, w rzeczywistości mieszczącej się na Plaza de la Marina Española¹¹.

Niewątpliwie najdalej od realistycznej rekonstrukcji przestrzeni odchodzi *Goya* Carlosa Saury. Sztuczność scenerii jest tu wręcz ostentacyjnie podkreślana. Nie bez powodu w jednym z wywiadów reżyser stwierdził, że *Goya* pod względem aranżacji przestrzeni ma dużo z jego musicali¹². Saura również poprzez dekoracje zaznacza swój osobisty stosunek do filmu, który w założeniu miał być autorskim esejem na temat Goi, a nie realistycznym odtworzeniem warunków życia artysty. Teatralność scenografii nie jest w tym wypadku kwestią niskiego budżetu czy ubogiej wizji (co widać na przykład we *Francisco Goi* Juana Guerrero Zamory), lecz konsekwentnej próby stworzenia własnej opowieści o mistrzu z Fuendetodos. Opowieść ta wymyka się w wielu punktach historycznej precyzji – zarówno na poziomie fabuły¹³, jak i w kwestii dekoracji. Aspekty niespójności narracyjnej czy przestrzennej znajdują jednak zgrabne wytłumaczenie w samej konstrukcji głównego bohatera, który opowiadając swoje życie małej Rosario spleta ze sobą romantyczne mity z faktami, miejsca realne z wyobrażonymi, a otaczających go ludzi z widmami przeszłości.

Wiele fragmentów zainscenizowanych zostało tutaj jako gigantyczny teatr cieni. Wnętrza pomieszczeń wypełnione są cieniami mebli i zawieszonych na ścianach obra-

¹¹ Zob. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 90.

¹² C. Saura: *Entervista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 245.

¹³ Zob. rozdział czwarty, s. 124–129.

zów. Cienie bohaterów przechadzają się długimi korytarzami jak szablony z chińskiego teatryku. W przestrzeni całkowicie umownej, poddanej prawom wyobraźni, a nie natury, nakładają się na siebie czasy, miejsca przenikają się ze sobą, tworząc scenerię poetyckiej, onirycznej wizji, „magicznej rzeczywistości, w której wszystko jest możliwe” – jak mówi filmowy Goya, podziwiając *Las Meninas* (1656) Velázqueza.

Filmowe wnętrza wydają się wciąż zaskakiwać swoją zdolnością do metamorfozy. Pomieszczenia urządzone sprzętami z czasów Goi i zachowujące pozory realizmu już po chwili ulegają gwałtownym przemianom, pod wpływem natężenia światła i kolorystycznych przekształceń stają się scenografią oddającą bardziej stan ducha artysty niż charakter wnętrza, w których przebywał czy mieszkał naprawdę. W dekoracjach podmadryckiej pracowni, andaluzyjskiej sypialni czy domu w Bordeaux przez ściany przenikają wciąż zjawy z obrazów. Postać śmierci opuszcza ramy płótna Pedro de Camprobina. Koszmarne postacie z czarnych malowideł schodzą ze ścian Quinta del Sordo, z dwuwymiarowej przestrzeni obrazu wkraczają w trójwymiarowość pracowni, w której powstały.

W studiu zrealizowane zostały nie tylko wnętrza, ale i niemal wszystkie plenery filmu. Każdy z nich oscyluje mniej lub bardziej na zasadach teatralnej umowności. Krajobraz Madrytu w tle zainscenizowanej przez Saurę Goyowskiej *Łąki San Isidro* jest sztuczną dekoracją i nawet nie próbuje mieć widza naturalnością scenerii. Zamiłowanie reżysera do teatralizacji filmowych wątków i odrealniania przestrzeni jeszcze mocniej uwidacznia się w stylizacji cudu św. Antoniego, choć nadmierną w tym wypadku nienaturalność miejsca akcji tłumaczy umieszczenie sceny w wyobraźni samego Goi, który czytając opis cudownych wypadków wyobraża je sobie z dużą dawką ironii, egzaltacji i przesady, uwidaczniających się także w dekoracji. Teatralność scenerii bardzo wyraźnie widać też w sekwencjach opartych na obrazie *Los fusilamientos en la montaña de Principe Pío* (*Rozstrzelanie powstańców madryckich*, 1808–1814) i rycinach z cyklu *Okropności wojny*¹⁴. Zrealizowana w studiu za pomocą płacht transparentnego materiału i gry światła jest także ulica w Bordeaux, na którą w pierwszej sekwencji filmu wychodzi Goya w koszuli nocnej. Spowita mgłą przestrzeń, w której powraca widmo Cayetany, a teatralny wydźwięk ma nawet echo kroków i tętent koni, przypomina bardziej senną wizję starzejącego się mistrza niż rzeczywistą francuską ulicę. Charakter scenografii współgra więc z wymową fabuły, która nieustannie zbacza z toru tradycyjnie ro-

¹⁴ Zob. rozdział piąty, s. 139–140.

zumianej biografii i ucieka w oniryczną wizję, pełną widmowych cieni, teatralnych światel, scen balansujących pomiędzy rzeczywistością a jej wyobrażeniem.

Na uwagę zasługuje także, pojawiające się tu kilkakrotnie, przestrzenne nawiązanie do formy muzealnej wystawy malarstwa. Daje ona efekt pewnego dystansu, sprawia, że przestaje się odbierać film jako określoną historię, rozgrywającą się w nazwanej czasoprzestrzeni i pozwala spojrzeć nań jako na rodzaj refleksji nad sztuką. Dystans ten jest w opowieści Saury również udziałem samego Goi, który przygląda się własnym pracom z różnych perspektyw czasu i opatruje je autorskim komentarzem, niekiedy ironicznym, zdystansowanym właśnie. Pewną namiastkę galerii można dostrzec już w scenie rozgrywającej się w apartamentach Godoya, gdzie oglądamy wraz z bohaterami między innymi *Venus de espejo* (*Wenus z lustrem*, 1651–1653) Velázqueza oraz *Mają ubraną* i *Mają nagą* Goi, przy czym smuga odbitego światła, wydobywająca arcydzieła z ciemności, nieodparcie nasuwa skojarzenia z projekcją filmową. W chwilę później reżyser pokazuje młodego Goyę przechadzającego się korytarzem, wzdłuż którego zawieszone zostały słynne portrety członków rodziny królewskiej i całej plejady postaci madryckiej arystokracji. Saura, włączając w scenę monolog wewnętrzny starego Goi, bardzo zręcznie wplata ją w kontekst wizyjnego przemierzania czasów i miejsc akcji. Obrazy zawieszone są w pustce czarnego tła. Utworzony przez płótna korytarz nieistniejącego muzeum prowadzi artystę poprzez labirynt wspomnień, wyobrażeń i przeżyć.

Zbliżony charakter ma scena, w której Goya przechadza się pomiędzy reprodukcjami rycin z cyklu *Kaprysy*. Prezentowane dzieła, podobnie jak w *Tangu*, zatracają tu właściwe proporcje. Ryciny, które w rzeczywistości zajmują powierzchnię 15 na 20 centymetrów, na użytek filmu powiększone zostały do ogromnych rozmiarów i zreprodukowane na przezroczystej foli, której płaszczyzny tworzą rodzaj transparentnej galerii. Przenikająca wizerunki niczym widmo postać młodego Goi i spacerujący po drugiej stronie wystawianych prac Goya z okresu emigracji nadają scenie niezwykle wyraz, a komentarz artysty do *Kaprysów* okazuje się być bardzo osobisty i nie ma w sobie nic z tonu muzealnego przewodnika. Ryciny przedzielone równymi odstępami czerni, przeświecone tajemniczym niebieskim światłem narzucają skojarzenia z klatkami taśmy filmowej. Stary malarz wychodzi z tego magicznego seansu powtarzając słowa ostatniej refleksji: „Wyobraźnia pozbawiona rozumu rodzi potwory. Połączona z nim staje się matką sztuki i źródłem cudów”. Płynnie przechodzi w czerwień pokoju, aż wreszcie staje przed lustrem, aby dokończyć swoją myśl. Porusza się w przestrzeni całkowicie

odrealnionej, w której sztuka buduje sekretne korytarze, łączące ze sobą odległe czaso-przestrzenie.

Sekrety pracowni

„W moim domu nie potrzebuję wielu mebli. Wszystko ponad obrazek Naszej Pani del Pilar, stół, pięć krzeseł, patelnię, beczkę, gitarę i rożen, wszystko ponad to wydaje mi się zbędne”¹⁵ – słowa te, napisane przez Goyę w liście do Martína Zapatera, uznać by można za swoistą wskazówkę dla scenografów filmów biograficznych i niejednokrotnie filmowcy rzeczywiście traktowali je bardzo poważnie. Widać to szczególnie w filmie telewizyjnym *Goya lub niecierpliwość* w reżyserii José Antonio Paramo, który swoją opowieść o Goi rozpoczyna od tych właśnie słów, cytowanych podczas lektury listu. W następnym ujęciu Martín Zapater wprowadza Goyę do urządzonego dlań mieszkania w Saragossie i wskazuje na kolejne sprzęty, zgodnie z ich korespondencyjną listą. Jest więc i stół i pięć krzeseł, obrazek patronki Aragonii, nie brakuje nawet instrumentów muzycznych. Pokoje o dość surowym wyglądzie wyposażone zostają we wszystko, co niezbędne, ale też pozbawione luksusu, na co narzeka pełna pretensji i wiecznie naburmuszona w tym filmie żona artysty.

Wnętrza z *Goya lub niecierpliwość* są niewątpliwie jedną z najsłabszych scenografii zamieszkanych przez Goyę w kinie hiszpańskim. Zwykle pokazuje się go w bardziej eleganckiej dekoracji, a surowy czy nawet nieco niedbały wystrój pracowni pojawia się na ekranie jedynie w szczególnie trudnych dla artysty momentach. Taki dobór przestrzeni jest oczywiście w pełni usprawiedliwiony, trzeba bowiem pamiętać, że nawet jeśli w liście do Zapatera przed przyjazdem do Saragossy artysta prosi przyjaciela o znalezienie mu prostego mieszkania i nie stawia żadnych nadmiernych wymagań, to niewątpliwie kariera nadwornego malarza z czasem wpływała na jego gust i upodobania. Widać to także w korespondencji, gdzie Goya z dumą oświadcza, że został właścicielem eleganckiego powozu, a nawet wylicza dokładne sumy zarobionych przez siebie pieniędzy. Życie w stolicy i obracanie się w kręgach coraz to bardziej wytwornych przyjaciół wymagało niewątpliwie wprowadzenia zmian w domowym zaciszu, a

¹⁵ F. de Goya: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. M. Águeda Villar, X. De Salas. Madrid 2003, s. 81.

skromność Goi wydaje się jednocześnie współgrać z wyraźną dumą nie tylko z własnych osiągnięć, ale też ze zmiany statusu społecznego.

Pracownie i mieszkania z filmów, w których pojawia się postać Goi, stają się swoistą wizytówką i świadectwem charakteru artysty. Przestrzeń, w jakiej mieszka i pracuje, uwydatnia zwykle te cechy osobowości malarza, które pragną podkreślić twórcy danego filmu. Można więc zaobserwować szereg scenograficznych przemian, które współgrają bardzo wyraźnie z metamorfozami, jakie na przestrzeni kolejnych dekad hiszpańskiego kina przechodziła postać Goi. W okresie kina niemego występuje on na ekranie jako mistrz dla młodych malarzy i jest artystą o ugruntowanej pozycji, co odzwierciedla także jego pracownia. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych pracownie Goi pojawiają się na ekranie tylko na chwilę, by dopełnić charakteru barwnego, kostiumowego widowiska. Stanowią przelotną atrakcję, a w ich wnętrzach zauważyć można jedynie płótna o dość sielankowym charakterze. Zwykle są to kartony dla fabryki gobelinów, portrety aktorek lub torreadorów, albo słynna *Maja naga*. Sztuka staje się tylko barwnym ornamentem. Najmocniej widać to w *La Tiranie* Juana Orduñi. Na próżno szukać tu brudnych pędzli, niedbale rozrzuconych szkiców czy zaplamionych farbą fartuchów. Obrazy otaczają kosztowne ramy i szlachetne draperie, sprzęty pełne są złocen i kunsztownych zdobień, a wystawna uczta, wydana dla *majas*, *toreros* i aktorek, podana jest na lśniącej srebrze, efektownej zastawie. Pozbawione śladu kurzu podłogi pomieszczą zaś w finale całkiem sporą grupę tancerek, która pojawia się jakby nigdy nie, by uświetnić niby to zwyczajną kolację.

W filmach telewizyjnych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wnętrza zamieszkiwane przez Goyę stają się dużo skromniejsze. W jakiejś mierze wiąże się to zapewne z niższymi budżetami filmów, ale też i z przemianami, jakim ulega postać Goi. W filmie *Francisco Goya* Juana Guerrero Zamory historia artysty, oceniana przez wymogi reżimu, przedstawiona została we wnętrzach bardzo ubogich i rażących sztuczością. Przypominają one raczej teatralną dekorację niż scenografię filmową. Podobnie dzieje się w późniejszym o kilka lat *Goya lub niecierpliwość*, gdzie obok wspomnianego powyżej tymczasowego mieszkania Goi w Saragossie na ekranie pokazane zostają jedynie wnętrza bazyliki Nuestra Señora del Pilar i kartuszy Aula Dei, w których artysta maluje freski. Powrót do Madrytu ilustrują na ekranie już tylko powstałe w stolicy obrazy. Tego typu zabieg można łatwo wytłumaczyć niewielkimi środkami tej telewizyjnej produkcji, jednak miejsce, w jakim zamieszkuje Goya podczas swojego pobytu w Aragonii, doskonale podkreśla wyeksponowaną przez twórców filmu prostotę i bezpreten-

sjonalność Goi. W przeciwieństwie do egzaltowanej rodziny Bayeu, pokazany jest on jako postać na wskroś aragońska. Nie dba o zbyteczne luksusy. Ceni przyjaźń, dobre wino i regionalne tradycje.

Pierwsza telewizyjna wizja Goi po przełomie politycznym także pełna jest prostoty scenograficznej. Film *Francisco de Goya* w reżyserii Emilio Martínez-Lázaro pokazuje Goyę w momencie wyjazdu do Francji, a gdy wraca on myślami do wcześniejszych wydarzeń, ich sceneria wpisana jest w gorycz emigracyjnych rozmyślań. Mroczne wnętrza Quinta del Sordo rozświetlone są tylko migotliwym płomieniem świecy, ujawniającej kolejne sceny *Czarnych malowideł*. Również inne przestrzenie, w których pojawia się artysta (przydrożna bodega i dom ojca Duaso), wyglądają tu na smutne, opuszczone, pełne kurzu i wiszących gdzieś w powietrzu rozczarowań.

Gorycz i półmrok króluje także w pracowni artysty z *Okropności wojny* Mario Camusa, gdzie Goya snuje w nikłym świetle świec ponure rozważania na temat wojny o niepodległość. Wystrój wnętrza w serii Camusa mocniej podkreśla jednak kontekst historyczny czasów Goi, co znów zgodne jest z zasadniczym rysem postaci artysty, kreowanego tu przede wszystkim na świadka epoki i zadumanego nad losami Hiszpanii patriotę, który uwikłany został w służbę francuskiemu królowi. W pracowni znajdują się więc głównie grafiki z tytułowego cyklu *Okropności wojny*, obrazy przedstawiające majowe powstanie z 1808 roku oraz portrety wodzów. Jedynym akcentem osobistym, majaczącym w półcieniu ścian jest portret Cayetany w czarnej mantyli.

Inaczej zupełnie wygląda pracownia i sam Goya w filmie *Volavérunt* Bigas Luny. Wnętrze pełne jest tu wytwornych sprzętów, półek z książkami, kosztownych tkanin, dywanów i mebli oraz flakonów z pigmentami. Wydaje się być urządzone ze znacznie lepszym smakiem niż to z *La Tirany*. Inni są też w *Volavérunt* goście odwiedzający pracownię – nie należą już do światka torreadorów i aktorek, lecz do najbardziej wpływowej arystokracji. W niewielkim pomieszczeniu dominują portrety słynnych *majas*, odgrywające istotną rolę w fabule. Sensacyjna intryga, w którą wplątany zostaje artysta, odnajduje swe odbicie również w samej konstrukcji przestrzeni. Sporo w niej tajnych przejść i sekretnych zakamarków, w których skryć się mogą niepożądani świadkowie wydarzeń. Powietrze wydaje się nabrzmiałe ciężarem spojrzeń, szeptów, ukrytych tajemnic.

Także Luis Eduardo Aute w swojej animacji *Pies nazywany bólem*, przedstawia Goyę w scenerii pracowni, która wyraża i determinuje osobowość artysty. Zarówno jednak sama przestrzeń, jak i charakter bohatera sytuuje się tutaj na drugim biegunie

wobec filmu *Volavérunt*. Goya z opowieści Aute przebywa bowiem na pustkowiu, w surowym wnętrzu Quinta del Sordo, niemającym w sobie nic z domu otoczonego zielenią, który pokazują w swoich filmach Nino Quevedo i José Ramón Larraz. Na suchej, jałowej ziemi leżą trupie czaszki, a w ciemnościach nocy towarzyszą artyście jedynie widma z jego obrazów – inaczej niż w filmie Saury, gdzie mroczne wizje przełamuje obecność małej Rosarity i opiekuńczej Leokadii.

Bardziej złożony wizerunek Goi i jego miejsc pracy prezentują, rzecz jasna, filmy próbujące opowiedzieć o życiu malarza jako pewnej całości. W *Goya, historia pewnej samotności* Nino Quevedo wpisuje artystę we wnętrza współgrające z jego romantyczną legendą. Pracownia jest tu przede wszystkim miejscem, gdzie się maluje, co w kontekście wielu poprzednich filmów wcale nie musi być tak oczywiste. Wnętrze tonie w półmroku, współgrającym z pewnymi cechami osobowości Goi. Już w pierwszej scenie filmu widzimy go w pustej, ciemnej pracowni, urządzonej prosto i nie lśniącej kliniczną czystością, jak się to nieraz w innych filmach zdarzało. Goya stoi przy sztalugach z pędzlem w ręku i maluje swój autoportret w kapeluszu. W następnym ujęciu statyczne i ciemne kadry pracowni zderzone zostają z karnawałowym wybuchem światła, koloru, śmiechu i tańca, co jeszcze mocniej podkreśla odosobnienie malarza w miejscu pracy. W późniejszym okresie towarzyszy mu tam właściwie jedynie pomocnik Augustin. Sporadycznie pracownia staje świadkiem burzliwych dyskusji o sztuce z Francisco Bayeu lub miłosnych spotkań z Albą. Ostatecznie wszystko wydaje się być podporządkowane sztuce, a życie prywatne pokazane zostaje poprzez nią. Uwydatniają to również zamieszkiwane przez Goyę wnętrza, w których najmocniej przykuwają uwagę same obrazy.

Najbardziej wyczerpujący obraz zmieniających się z upływem lat miejsc pracy artysty prezentuje niewątpliwie José Ramón Larraz w serialu *Goya*. Tu również wystrój pracowni dobrze oddaje charakter samego artysty, a także zmiany, jakie z biegiem czasu zachodzą w jego osobowości. Właściwie aż do okresu *Czarnych malowideł* pracownia malarza pełna jest jasnego światła, dyskretnej elegancji i dobrego smaku. Jest miejscem prezentowania obrazów, będących świadectwem kolejnych wydarzeń na arenie społeczno-politycznej, ale też salonem spotkań rodziny i przyjaciół. Oglądamy tutaj najnowocześniejszy sprzęt, służący Goi do zgłębiania tajników technik graficznych, a on sam, wyposażony w okulary, doskonale współgra z wizerunkiem swojego miejsca pracy. Quinta del Sordo natomiast pokazana jest jako miejsce opuszczone i zrujnowane, w które pobyt Goi tchnie nowe życie. Otoczona bujną zielenią piękna posiadłość staje się

świadkiem powstania *Czarnych malowideł*, które burzą dotychczasową wizję nowoczesnego, uporządkowanego artysty. Pod koniec ostatniego odcinka serii widzimy jednak, że przerażające freski wkomponowane zostały we wnętrze zwyczajnej jadalni, w której Goya wraz z całą rodziną świętuje urodziny wnuka. Podobna scena posiłku na tle upiornych widm wyzierających ze ścian ma miejsce w filmie *Goya, historia pewnej samotności*, gdzie kontrast pomiędzy wystrojem jadalni a wymową fresków wydobyty został dodatkowo poprzez dużo wytworniejszy charakter wnętrza, w którym wizje Goi wyglądają jak cyniczny żart.

Czarne malowidła pojawiają się również w filmie *Goya*, gdzie także zaprezentowany jest przegląd poszczególnych pracowni artysty, choć Saura czyni to w sposób znacznie mniej uporządkowany niż Larraz, co wynika z odmiennego charakteru jego opowieści. *Czarne malowidła* wiążą się tu, jak i w pozostałych filmach o Goi, z ponurą wizją i napadem szaleństwa, widzimy jednak tylko artystę przy ich tworzeniu i nie wiemy, jak zostały wkomponowane w późniejszy wystrój domu. Epizodycznie pojawia się też jedna z madryckich pracowni, w której przy ciepłym blasku świec Goya maluje portret księżnej. Najdłużej widnieją na ekranie wnętrza domu z Bordeaux, podporządkowane opisywanej już zasadzie oniryczności i metamorficzności przestrzeni, która poddana jest subiektywnemu spojrzeniu i zmiennym nastrojom głównego bohatera.

Zabiegiem wyraźnie rzucającym się w oczy w filmach kładących nacisk na biografię Goi, względem tych, wykorzystujących postać artysty dla oddania klimatu epoki, jest inny dobór obrazów, jakie widzimy na ścianach pracowni. Zarówno w przypadku filmu Queveda, jak i Larraza i Saury są to głównie płótna o charakterze osobistym. Obok „obowiązkowego” portretu księżnej Alba w czarnej mantyli w kadrze pojawia się również portret żony Josefy, innych członków rodziny i przyjaciół.

Margines pejzażu

Wspólną cechą wszystkich filmowych biografii Goi, a także filmów wykorzystujących jego prace dla oddania realiów epoki jest to, iż zdecydowana większość akcji rozgrywa się we wnętrzach. Pejzaż, jeśli się pojawia, to zwykle na zasadzie ujęć ustanawiających. Poważnym wyjątkiem są właściwie tylko sekwencje z serialu *Goya*, poświęcone pobytowi artysty w Andaluzji, ale pokazywany tu krajobraz nie ma nic wspólnego z dziełem malarza.

Inaczej zupełnie rzecz ma się w wypadku filmów powracających do rycin z *Okropności wojny*. Krajobraz jest w tym cyklu wyniszczony, martwy. Na opustoszałych połaciach ziemi, pod nisko zawieszonym horyzontem ciężkiego nieba, pojawiają się jedynie wyschłe kikuty drzew obarczone ciałami wisielców. Sceny głodu w Madrycie także pozbawione są skonkretyzowanego tła, szczegółów architektury. Ów margines pejzażu, który pojawia się jako tło dla Goyowskich postaci pełni jednak istotną rolę w wymowie rycin. Wpisuje ludzkie sylwetki w naturę, która wyniszczona jest wojenną pożogą tak, jak one same. Choć każdy z reżyserów powracających do wojennego cyklu Goi czyni to na inny sposób, zawsze wykorzystują oni ów jałowy pejzaż z rycin, w którym umieszczone zostają postaci dotknięte wojną. Motyw ten zaobserwować możemy zarówno u Larraza, jak i u Camusa czy Saury.

Na drugim biegunie krajobrazowego nastroju leżą niewątpliwie kartony dla królewskiej fabryki gobelinów. Tu także pejzaż nigdy nie jest ważny sam w sobie, lecz dopełnia atmosferę, w jakiej przedstawione zostają postacie z obrazów. Nawiązanie do kolorów, form i kompozycji pejzażu z kartonów spotkać można przede wszystkim w filmach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych – takich jak *Goyescas*, *La Tirana*, *La maja del capote* (*Maja w płaszczu*, 1943) Fernando Delgado czy *María Antonia la Caramba*. Goyowski pejzaż, choć pozostający wciąż na marginesie spojrzeń, uśmiechów, gestów i draperii, w jakie odziewa artysta bohaterów swoich obrazów, niewątpliwie nie jest przypadkowy, o czym świadczy także spojrzenie filmowców dostrzegających w nim scenograficzny potencjał i czerpiących pełną garścią z kompozycyjnych i formalnych rozwiązań Goi.

Pustka nieba

Victor Ieronim Stoichita i Anna María Coderch w swojej książce *El último carnaval* podkreślają znaczenie pustki w późnej grafice Goi. Biel lub czerni zajmująca nieraz połowę strony jest według autorów poszukiwaniem plastycznego wyrażenia nieobecności¹⁶. Znaczące puste miejsca z prac Goi nazywają oni „pustym niebem”¹⁷, niebem, w którym nie ma już Boga. Nieobecność ta, wyrażająca się zdaniem autorów także

¹⁶ V. I. Stoichita, A. M. Cordech: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000, s. 93.

¹⁷ Tamże, s. 94.

poprzez charakterystyczne odwrócenie porządku horyzontalnego i wertykalnego grafik, staje się istotnym elementem wielu rysunków, a także poszczególnych rycin z cykli *Kaprysy*, *Okropności wojny* i *Disparates (Szaleństwa)*, 1815–1824¹⁸. O ile samo określenie „pustego nieba” jest tylko jedną z możliwych interpretacji owych niedopowiedzianych przez mistrza miejsc, o tyle sam problem wydaje się być interesujący. Szczególnie wyraźnie widać go, gdy zestawimy ze sobą wczesne prace Goi z późniejszymi, zwracając przy tym uwagę na powtarzające się w nich i przekształcające zarazem motywy. Dobrym tego przykładem wydaje się być *Pajac*. Wątek wesołej zabawy z kartonu dla fabryki gobelinów przekształca się na grafice *Disparate femenino (Szaleństwo kobiety)* w mroczną wizję, w której podrzucane na płótnie ludzkie figurki nie są już otoczone koronami drzew, niebieskim niebem, słońcem i bielą obłoków, lecz giną w wielkiej pustce, w nieprzeniknionej czerni Goyowskiej akwaforty.

Problem pustych miejsc z prac Goi dotyka także kina i rozwiązywany jest przez reżyserów rozmaicie. Zwykle niedookreślone miejsca grafik wypełniane są przez scenografów realistyczną dekoracją, która unicestwia niepokojącą pustkę rycin. Bywa jednak i tak, że powraca ona w filmie, nabierając w nim nowych znaczeń.

Wiele przykładów realistycznego wypełniania graficznej pustki odnaleźć można w *Okropnościach wojny* Mario Camusa. Pierwsza rycina z graficznego cyklu *Okropności* to *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Smutne przeczucie tego, co nastąpi)*. Przedstawia wydobytą ze skłębionej czerni tła klęczącą postać, która rozkłada ręce w geście bezsilności czy rozpacz. W serialu Camusa postać ta zasłania swoim ciałem hiszpańskiego księdza przed atakiem francuskich żołnierzy. Tajemnica tkwiąca w mroku akwaforty, unicestwiona zostaje przez patos i heroizm, a więc składniki prawie nie spotykane w graficznym cyklu Goi. *Smutne przeczucie tego, co nastąpi* ma znaczenie dużo głębsze. Choć umieszczone jest przez artystę w kontekście wojny z Napoleonem, zdaje się zawierać w sobie także pewien wymiar uniwersalny. Tytułowe „Smutne przeczucie” dotyczyć może bowiem nie tylko jednej, konkretnej śmierci czy konkretnej wojny, ale dramatu śmierci i wojny w ogóle. Dramatu wszystkich wojen, które kiedyś jeszcze wybuchną.

Szczególnych przykładów pustki zaczerpniętej z grafiki Goi dostarcza *Pies nazywany bólem*, gdzie mrok nocy otaczającej artystę pełen jest niedopowiedzeń i ukrytych znaczeń. Podobnie jak w filmie Saury, choć w odmiennym języku animacji dojmująca

¹⁸ Tamże, s. 94–103.

pustka nieba wypełnia się tu widmami przeszłości i symbolami z obrazów i grafik. To, co wydaje się wypełniać ciemną, niedookreśloną przestrzeń okazuje się jednak zawsze ulotne i kruche. Pozostawia po sobie tylko mrok nocy, czarnej od graficznego tuszu i złych przeczuć.

Ulotność obrazów wypełniających pustą przestrzeń wydobyta została także w sekwencji *Goi Saury* i choć jest to jedyny w całym filmie fragment nakręcony w naturalnych plenerach (w parku Aranjuez z widniejącą w tle Casita del Labrador) nieoczekiwanie nabiera on teatralnego, odrealnionego charakteru. Pusty park pod spojrzeniem Goi wypełnia się postaciami kobiet i dzieci poprzez nałożenie na opustoszałą przestrzeń kolejnych obrazów. Cała scena, mimo stosowanych kilkakrotnie bliskich planów, sprawia wrażenie widzianej z daleka, z perspektywy czasu, który oddziela narratora od pokazanych wydarzeń. W słońcu wczesnego popołudnia rozlega się gwar zabaw nawiązujących do kartonów – biała huśtawka kołysze się łagodnie, kobiety podrzucają do góry chłopca, grupa dzieci gra w ciuciubabkę. Księżna Alba stoi wśród innych dam, w swojej białej sukni z wielką czerwoną kokardą. Ogrodnicy palą suche liście, w koronach drzew unosi się dym. Parkowy pejzaż przywodzi nieco na myśl płótna impresjonistów z rozdrzanym, malarskim światłocieniem. Nagle zrywają się ptaki. Zaniepokojona Leokadia śledzi ich lot, biegnie szeroką aleją. Przy altanie nad stawem mężczyźni wyławiają z wody martwą Rosaritę, przypominającą Ofelię z płótna Johna Everetta Millaisa (1852). Z pustki parkowych błoni i jesiennej alei rodzi się wizja wypełniająca na chwilę niedookreśloną, tajemniczą nicość opuszczonych miejsc. Prześwietlony słońcem park wydaje się mieć w tej sekwencji coś z owych pustych przestrzeni pozostawionych przez Goyę na późnych grafikach, coś z pustego nieba, o którym piszą Stroichita i Coordech.

Rekwizytorium minionej epoki

Podobnego podziału, jak w przypadku przestrzeni, można dokonać także w kwestii goyowskich przedmiotów przeniesionych na mały bądź duży ekran. Dzielą się one na dwa zasadnicze podzbiory – do pierwszego należą rekwizyty zapożyczone dla filmu bezpośrednio z dzieła Goi po to, by możliwie wiernie odtworzyć realia epoki, do drugiego natomiast przedmioty przeniesione z obrazów i grafik w odmienny kontekst, w którym zyskują często nowe, zaskakujące nieraz znaczenia. Pośród przedmiotów tworzących swoiste rekwizytorium Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX wieku największą rolę pełnią niewątpliwie elementy ubioru i rekwizyty z portretów, o których pisałam już

w rozdziale siódmym, poświęconym filmowym wizerunkom Goyowskich modeli. Nie-liczne martwe natury, rzadko były dla reżyserów przedmiotem inspiracji, a detale wnętrza, jak wspominałam, nie interesowały zbytnio samego Goi, wobec czego w tej kwestii filmowcy posługują się innymi źródłami dla odtworzenia na ekranie niezbędnych szczegółów z królestwa przedmiotów.

Istotnym aspektem scenerii filmów historycznych i biograficznych są natomiast same obrazy, cytowane przez twórców na ekranie i wielokrotnie funkcjonujące w filmie również na prawach znaczącej dekoracji czy rekwizytu, czasem istotnego dla rozwoju fabuły, często jednak pojawiającego się jedynie jako element scenografii. Z przytaczaniem w kinie obrazów Goi wiąże się naturalnie cała gama problemów, z których naczelnym wydaje się być kwestia samych kopii. Bardzo często obrazy wplecione zostają na ekranie w czasy Goi ze śladami dużo późniejszymi. Dotyczy to nie tylko filmów wykorzystujących wypożyczone z Prado oryginały, co dzieje się niezwykle rzadko (przykładem jest *Goya Larraza*), ale też wszystkich tych, które cytują kopie płócien, sporządzone na potrzeby danego filmu.

Z punktu widzenia historycznej ścisłości można by też mnożyć przykłady filmów, gdzie przytaczane na ekranie obrazy odbiegają znacząco od swych oryginalnych wymiarów i dzieje się tak raczej z powodu niedokładności niż – jak było u Saury – ze względu na specyficzny, umowny charakter filmowej wizji. W *Volavérunt* na przykład obraz *El vuelo de brujas* (*Lot czarownic*, 1797–1798), umieszczony w pracowni Goi, odbiega zupełnie od swych rzeczywistych rozmiarów – na ścianie Muzeum Prado zajmuje jedynie czterdzieści na trzydzieści centymetrów, w filmie zostaje powiększony przez kopistę do dużo większego formatu, co nie znajduje żadnego wytłumaczenia w fabule. Jak zauważa Mercedes Águeda Villar, z historycznego punktu widzenia popełniono tu także wiele innych nieścisłości – na przykład w gabinecie Godoya nigdy nie znajdowała się żadna z *Maj*, tak jak pokazane zostało to w filmie. W rzeczywistości przechowywane były one w prywatnym pokoju, wraz z innymi aktami, tak jak przedstawione jest to w filmie Larraza czy Saury. Godoy nie posiadał też żadnego z kartonów ani gobelinów Goi¹⁹, jak chcą twórcy *Volavérunt*.

¹⁹ Por. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 90. Na temat kolekcji Godoya zob. także I. R. Wagner: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. Madrid 1983.

Kartony są zresztą dość częstą dekoracją Goyowskiej pracowni w filmach biograficznych, podczas gdy w rzeczywistości nigdy nie były one przechowywane w pracowni artysty, lecz zaraz po namalowaniu trafiały do fabryki gobelinów. Tego typu nieścisłość pojawia się nawet w filmie Saury, który mimo onirycznej natury opowieści z niezwykłą precyzją dobiera obrazy umieszczone w pracowni malarza. W trakcie przygotowywania fresków do San Antonio, a więc w latach 1797–1798, pojawia się tu oparty o ścianę obraz, na którego odwrocie widnieje napis *Las mozas del cantaro* (*Dziewczyny z dzbanami*, 1791–1792), co zdaniem historyków jest pełnym nieprawdopodobieństwem²⁰. *Czarne malowidła* natomiast, rozmieszczane przez reżyserów w rozmaitych układach, często sprzecznych z dokumentacją²¹ (przykładem może być *Francisco de Goya* z 1977 roku), w *Goi* przedstawione są według najstarszych zachowanych fotografii, wykonanych jeszcze przed renowacją fresków i przeniesieniem ich w mury Muzeum Prado²². Najwierniejszą wersję względem zrekonstruowanego rozmieszczenia fresków²³ przedstawia jednak w swoim serialu Larraz.

Czarne malowidła są interesującym przypadkiem również z innych względów. Powstały na wcześniejszych freskach, które, co ciekawe, nie zostały zamalowane, lecz przemalowane – niektóre elementy, zwłaszcza w kwestii pejzażu, wykorzystał artysta w swoich nowych wizjach²⁴. Pod tym względem historyczną nieścisłość można zarzucić wszystkim filmom o Goi – na ekranie *Czarne malowidła* powstają zawsze na białych ścianach, co znajduje usprawiedliwienie w trudnościach rekonstrukcji pierwotnych kompozycji, upraszcza jednak wielowymiarową tajemnicę fresków.

Niekiedy do filmowego rekwizytorium epoki dołączają także gobeliny zrealizowane według kartonów Goi. Zdobiają one na przykład wnętrza Escorialu w *Krwi majowej* José Luisa Garci. W kilku scenach pałacowych intryg w tle pojawia się między innymi *Paseo del Andalucía* (*Spacer andaluzyjski*, 1777), rzeczywiście zaprojektowany dla

²⁰ Zob. M. Águeda Villar: *Goya en el relato cinematográfico...*, s. 94.

²¹ Zob. tamże, s. 93.

²² Zob. M. del C. Torrecillas Fernández: *Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent*. „Boletín del Museo del Prado” 1992, vol. 12, n° 31, s. 57–69; tejże: *Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya*. „Boletín del Museo del Prado” 1985, vol. 6, n° 17, s. 87–96.

²³ Zob. V. Bozal: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002, s. 282–283.

²⁴ Zob. tenże: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 2. Madrid 2005, s. 248.

tego pałacu i wiszący tam do dziś. *Krew majowa* dostarcza zresztą wielu innych przykładów goyowskiego rekwizytorium. Większość z nich sprowadza się do ubioru postaci czy militarystycznych detali. Rekwizytem najmocniej przykuwającym uwagę jest tu charakterystyczny lampion pojawiający się w końcowej scenie rozstrzelań. O ile koncepcja egzekucji zmieniała się nieco w poszczególnych filmach, o tyle prosta bryła lampy rzucająca łunę światła na miejsce zbrodni i nie różniąca się zapewne od innych lamp używanych do innych celów w Hiszpanii na początku XIX wieku, stała się nieustannie powracającym rekwizytem egzekucji we wszystkich filmach nawiązujących do *Rozstrzelania powstańców madryckich*.

Przedmioty w odsłonach znaczeń

Francuski reżyser Éric Rohmer pisze: „Obraz jest również jednym z mebli. [...] Dlatego, jeśli pokazuję obrazy, stanowią one przede wszystkim część umeblowania. Ale nie jest to część mi obojętna. Zawsze szukam związków pomiędzy obrazami, a duchem opowieści”²⁵. Wypowiedź ta wprowadza wątek obrazu, rozumianego jako przedmiot i część filmowej dekoracji. Użyte w scenografii płótna i grafiki mogą pełnić funkcję wyłącznie dekoracyjną lub dekoracyjną i symboliczną zarazem²⁶.

Dobrym przykładem stricte dekoracyjnego zastosowania dzieł Goi jest film *Sin vergüenza* (*Bez wstydu*, 2001) Joaquína Oristrell, gdzie na ścianie w gabinecie psycho-terapeutki widnieją trzy ryciny – po lewej stronie *Disparate alegre* (*Szaleństwo radosne*), w środku *La lealtad* (*Wierność*) – również z cyklu *Szaleństw*, a po prawej grafika z serii *Tauramaquia* (*Tauromachia*, 1814–1816), zatytułowana *Pepe Illo haciendo recorte del toro* (*Pepe Illo zadający cios bykowi*). Wpisanie obrazu jako elementu dekoracji w sferę znaczeń symbolicznych to z kolei przypadek *Caniche* (*Pudel*, 1979) Bigasa Luny, wykorzystującego reprodukcję portretu księżnej Alba dla zbudowania ironicznej metafory, związanej z główną bohaterką filmu²⁷.

²⁵ Cyt. za: Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995, s. 168.

²⁶ Por. tamże, s. 167–168; M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura*. W: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Ed. R. Utrera Macías. Sevilla 2002, s. 71.

²⁷ Zob. rozdział szósty, s. 189–191.

Na tej zasadzie funkcjonuje też wiele obrazów w filmach osadzonych w epoce artysty. W *Goya, historia pewnej samotności* umieszczony w pracowni *El pelele* (*Pajac*, 1791–1792) nie służy wiernej historycznie dekoracji, lecz tworzy symboliczną aluzję do pełnego wyrafinowanych gier i manipulacji romansu z księżną Alba. *Duelo a garrigotos* (*Pojedynek na kije*, 1820–1823) natomiast, powracający w *Goi* Larraza jako tło rodzinnej awantury, dopełnia scenę goryczą plastycznych znaczeń. Zwięzłą metaforę polityczną buduje tu też *Alegoría de Madrid* (*Alegoria Madrytu*, 1810), którą malarz prze-malowuje w zależności od tego, kto akurat przejął władzę w stolicy, choć tę akurat historię napisało samo życie, a nie scenarzyści serialu²⁸.

Niejednokrotnie symbolicznych znaczeń nabierają wyprowadzone z dzieła Goi przedmioty codziennego użytku. Należy do nich na przykład huśtawka, która zarówno w filmie Larraza, jak i Quevedo wydaje się odgrywać dość ważną rolę w ekranowej prezentacji księżnej Alba. O ile Quevedo pokazuje Cayetanę po raz pierwszy na huśtawce, wprowadzając tym samym nastrój zabawy i flirtu, nawiązujący do kartonów Goi, o tyle Larraz idzie w tym względzie znacznie dalej, ukazując jeden z obrazów artysty przedstawiających huśtającą się kobietę jako portret księżnej, a także wpłatając w huśtawkowy flirt aluzję do późniejszej ryciny *Volavérunt*. Los zmiennej i kapryśnej Cayetany, pragnącej unosić się w powietrzu jak ptak, równocześnie wpisany zostaje przez reżysera w mroczną wróżbę cyganki i nieuchronność przeznaczeń, którymi naznacza również lekką z pozoru scenę w parkowej alei.

Do rangi symbolu w *Goi* Larraza urasta też drewniany słup wbity w ziemię, na który według tradycji wdrapują się chłopcy w dniu święta, by po dojściu na sam szczyt móc odebrać uwiązaną tam nagrodę. Od takiej właśnie sceny rozpoczyna reżyser pierwszy odcinek serialu. Nastoletni Goya, jak nietrudno się domyślić, pokonuje w zabawie innych wiejskich chłopców i wspina się na samą górę, aby z zawrotnej wysokości podziwiać aragoński pejzaż otaczający rodzinne Fuendetodos, a po chwili ześliznąć się na dół i pobiec za księdzem oferującym mu naukę w malarskiej pracowni w Saragossie. Wspinaczka na słup powróci w retrospekcji pod koniec filmu, zmontowana naprzemiennie z kolejnymi sukcesami i awansami, które stały się udziałem artysty. Mimo iż sam motyw wywiedziony został z obrazu Goi²⁹, trudno przypuszczać, by malując go

²⁸ Zob. rozdział drugi, s. 57.

²⁹ Mowa o obrazie *La cucaña* z 1787 roku. Zob. szerzej F. J. Sánchez Cantón: *Los niños en las obras de Goya*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 67–87.

miał on na myśli metaforę własnej kariery. Jest to więc raczej przykład na to, jak pewne wątki plastyczne zaczynają funkcjonować w kinie na nowych zasadach, żyć własnym życiem.

Podobnie dzieje się z motywem powozu, który choć malowany kilkakrotnie przez Goyę, w kinie nabiera znaczeń nieobecnych na płótnach, a mianowicie staje się symbolem artysty-observatora, bacznie przyglądającego się wydarzeniom i obyczajom swojej epoki. Goya podróżujący powozem i spoglądający przez okno na Hiszpanię to niewątpliwie najbardziej popularny lejtmotyw wszystkich niemal filmów biograficznych – od *Francisco Goi* z serii *Pejzaż z postaciami* po *Volavérunt* Bigas Luny.

Filmem, podejmującym szczególnego rodzaju grę z rekwizytami zaczerpniętymi z dzieła Goi, jest *Pies nazywany bólem*, gdzie chatka na pustkowiu staje się areną zdarzeń splecionych w niezwykle sposób z poszczególnymi elementami Goyowskiej ikonografii. Łóżko, na którym pozuje naga *maja*, sąsiaduje ze stołem, o który opiera się Goya podczas „snu rodzącego demony”. Paleta i pędzel z autoportretów uwikłane są w sekwencję przemocy wraz z lampionem z *Rozstrzelania powstańców*, słupem do egzekucji czy ostrzami bagnetów rodem z *Okropności wojny* oraz mulecią zaczerpniętą z rycin *Tauromachii*. Rekwizyty te splecione zostają przez reżysera w spójną całość, w której każdy z nich, odnosząc się wciąż do sztuki i biografii Goi, nabiera jednocześnie nowych znaczeń. Wszystkiemu zaś przyświeca żarówka, pojawiająca się w scenerii Quinta del Sordo jako ironiczny symbol francuskiego oświecenia i współczesny ekwiwalent lampionu obecnego przy egzekucjach. Wprowadzając do filmu tego typu elementy nieprzystające do tradycyjnego rekwizytorium z epoki Goi, rozwija Aute własną, „anarchistyczną” wizję artysty, który wybiegając swoją sztuką daleko w przyszłość, pozostawił ją jednocześnie otwartą na nowe interpretacje.

Przykładem symboliki plastycznych form, która choć nie została wywiedziona z dzieła malarza, współtworzy z nim interesującą całość, może być subtelna klamra, zamykająca kompozycję *Goi* Saury. W pierwszej scenie filmu artysta wstaje z łóżka i kreśli na szybie spiralę, mówiąc: „spiralą jest jak życie”. Nakreślona palcem linia widziana od zewnątrz pomieszczenia to spiralą lewoskrętna, oznaczająca śmierć i destrukcję. Kiedy jednak kamera przenosi się do wnętrza, spiralą okazuje się być prawoskrętna – symbolizuje rozwój i aktywność oraz sztukę, która po śmierci twórcy wyznaczy nowe kierunki w grafice i malarstwie. Goya wychodzi z sypialni i podąża za postacią w czar-

nej mantyli. Korytarz spowija mgła. Czarno-biała szachownica posadzki wypełni się wkrótce po raz ostatni pionkami wspomnień, grą wyobraźni.

W końcowych sekwencjach tę samą przestrzeń korytarza przemierza młody Goya, idzie jednak w przeciwnym kierunku – wraca do pokoju starości i siada na łóżku umierającego artysty, który, pytając „kim jestem?”, w niemej odpowiedzi wyciąga przed siebie rękę, ułożoną tak jak dłoń Cajetany wskazująca napis „tylko Goya”. Zanim cień kobiecej postaci zabierze malarza na zawsze, kreśli on palcem w powietrzu spiralę – nieuchwytną, niemającą już siły zmaterializować się na zaparowanej powierzchni szkła.

O ile jednak forma spirali interesująco wpisuje się tu w opowieść o Goi i w próbę plastycznego nawiązania do świata jego obrazów, o tyle sam motyw narodził się w wyobraźni reżysera, a nie portretowanego tu malarza. Pytany o to wielokrotnie odpowiada Saura, że lubi tę formę, choć nie jest całkiem pewny, czy spodobałaby się Goi³⁰.

„Miałem trzech mistrzów – Rembrandta, Velázquezę i naturę”. Powracające na ekranie goyowskie scenerie i rekwizyty przywodzą na myśl to przypisane Goi przez biografów zdanie, a także jego znamiennej parafrazę z omawianej już sceny z filmu Carlosa Saury³¹, gdzie stary mistrz na trzecim miejscu wymienia wyobraźnię, a nie naturę. Niewątpliwie wyobraźni tej nie zabrakło i innym reżyserom, którzy mieli odwagę wyjść poza najbardziej realistyczny krąg malarskich inspiracji, czerpanych z wczesnych prac Goi i zanurzyć się w głębię jego, niejasnych często i wielowarstwowych, późnych dzieł, gdzie natura ustępuje miejsca temu, co wyobrażone. Można się spierać o to, na ile wyobraźnia filmowców współgra czy współgrałaby z wyobraźnią samego Goi. Wydaje się, że w niektórych przypadkach rozmiągają się one ze sobą. Jednak z chwilą, gdy przyjmujemy, że film miał stanowić realistyczny obraz życia i środowiska artysty, może być swoistym esejem, gdzie sztuka przefiltrowana jest przez subiektywne spojrzenie tego, kto o niej opowiada, filmy te zyskują nową jakość, stając się świadectwem uniwersalności dzieła Goi. Jego postać wciąż powraca na ekrany w zmieniających się dekoracjach, eksponujących wybrane przez scenarzystów cechy osobowości artysty, a przedmioty zaczerpnięte z obrazów i grafik, włożone w dłonie różnych bohaterów i wpisane w kon-

³⁰ Zob. C. Saura: *Entervista...*, s. 249.

³¹ Zob. rozdział czwarty, s. 128.

teksty odmiennych opowieści nabierają nowych znaczeń. Rola rekwizytu i przestrzeni (podobnie jak światła, koloru czy kompozycji kadru, którym poświęcam następny rozdział rozprawy), okazuje się więc nie tylko sprowadzać do stworzenia scenografii dla postaci i twórczości mistrza z Fuendetodos, ale staje się także środkiem do ich filmowej interpretacji.

Rozdział IX

Paleta barw, paleta światła. O kolorze, światłocieniu i tajnikach kompozycji

Kolor nie istnieje w rzeczywistości,
lecz w duszy artysty.

José Camón Aznar¹

Wyniosły bezruch żywych obrazów

Hiszpańskie kino zainspirowane twórczością i biografią Goi dostarcza nie tylko ciekawych przykładów nawiązań tematycznych, co próbowałam pokazać w drugiej części pracy, ale też pozwala na analizę metod operatorskich i inscenizacyjnych, jakimi posługują się filmowcy, przywołując na ekranie grafikę i malarstwo. Inspiracjom tematycznym, a także plastycznym odniesieniom w zakresie prezentacji postaci historycznych, przestrzeni i rekwizytów, które omawiałam w poprzednich rozdziałach części trzeciej, towarzyszą złożone problemy światła, koloru i kompozycji.

Zanim jednak zajmę bliżej się tymi aspektami, chciałabym wyodrębnić cztery zasadnicze metody przywoływania na ekranie obrazów i grafik. Áurea Ortiz i María Jesús Piqueras w swoim kompendium na temat obecności malarstwa w filmie piszą, że obraz może pojawić się w kinie na dwa sposoby – jako przedmiot sam w sobie, gdy stanowi jeden z filmowych rekwizytów czy elementów dekoracji, lub jako *tableau vivant*, „żywy obraz”, w którym dzieło sztuki prezentowane jest za pomocą odpowiedniego ułożenia w kadrze postaci i przedmiotów, odsyłających swoim wyglądem do przedstawienia malarskiego². Przypadkiem pierwszym – kiedy płótno lub grafika pojawia się na zasadzie rekwizytu czy dekoracji – zajmowałam się w poprzednim rozdziale pracy. Tutaj chciałabym skupić się przede wszystkim na problemie „żywego obrazu”. Powrócę więc do omówionego materiału filmowego, by wydobyć zeń najbardziej charaktery-

¹ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes*. Madrid 1952, s. 9.

² Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995, s. 165.

styczne sposoby przywoływania malarstwa na ekranie, abstrahując już jednak od tematyki i symboliki plastycznych inspiracji.

Dualistyczny podział na rekwizyty i „żywe obrazy” jest oczywiście pewnym uproszczeniem, gdyż w zakres tego drugiego pojęcia (choć i pierwszego) wchodzi cały szereg problemów oscylujących wokół estetyki obrazu filmowego. Same „żywe obrazy”, jako reprezentacje malarstwa na ekranie bez użycia płótna, różnią się nieraz diametralnie pomiędzy sobą pod względem kompozycji, koloru, oświetlenia, a także wymowy danej sceny i pomysłu na wplecenie jej w filmową narrację. Podejście twórców może być mniej lub bardziej rygorystyczne w kwestii wierności oryginałowi, ale też mniej lub bardziej kreatywne w zakresie wykorzystania plastycznej inspiracji w strukturze filmu.

Prototypem filmowych *tableau vivant* jest forma rozrywki, ciesząca się ogromnym powodzeniem w dziewiętnastowiecznych salonach, polegająca na statycznym odtworzeniu kompozycji słynnych płócien za pomocą odpowiednio ucharakteryzowanych postaci i dobranych rekwizytów. Tego typu „żywy obraz”, z przynależnym mu zatrzymaniem czasu i ruchu wydaje się być dokładnym przeciwieństwem istoty kina³ i używany przez reżyserów napotyka często zarzuty antyfilmowości⁴. Ekranowy *tableau vivant* nie jest jednak skazany na efekt niepożądaną sztuczności – może ją przełamać zarówno poprzez wprowadzenie w kompozycję ruchu czy innych elementów podporządkowujących obraz narracji, jak i twórczo wykorzystać do własnych celów.

Najwięcej tradycyjnie rozumianych „żywych obrazów” pojawia się w kinie z pierwszej połowy XX wieku. Dobrym przykładem jest *Goyescas* Benito Perojo z 1942 roku. Nawet nawiązania z natury rzeczy mniej dosłowne – jak *El baile a orillas del Manzanares* (*Taniec nad brzegiem Manzanares*, 1776), rozegrany w formie gry cieni na zasłonie – uderzają tu dokładnym odtworzeniem całości kompozycji. Podobnie rzecz się ma w przypadku, nakładającej się w przenikaniu na postaci tańczących, wizji Goyowskiej *Ciuciubabki*, która choć wyrwana z malarskiego pejzażu i pozbawiona koloru (mimo starań reżysera o wykorzystanie technikoloru film został ostatecznie czarno-biały), nie pozostawia wątpliwości co do źródeł inspiracji. Zarówno w wypadku tańca, jak i ciuciubabki ruch postaci wynika bezpośrednio z gestów zastygłych na obrazie, co pozwala prezentować *tableau vivant* na ekranie przez dłuższy moment bez upozowanej

³ Tamże, s. 181.

⁴ M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura*. W: *Cine, arte y artugios en el panorama español*. Ed. R. Utrera Macías. Sevilla 2002, s. 70.

sztynności, ale też i unikając radykalnego naruszenia Goyowskiej kompozycji – tańczące i bawiące się postacie zataczają koło, wpisując się w ruch utrwalony przez artystę. Podobnie rzecz ma się z podrzucanym wielokrotnie do góry i opadającym w dół *Pajacem* z kolejnego kartonu przywołanego w tej scenie, tym razem wraz z tłem pejzażu. W ten sposób w jednym fragmencie filmu rozwija Perojo stylistykę malarskich inspiracji – od cieni, poprzez całe postacie, aż do wpisania ich w krajobraz.

Bardziej typowymi przykładami *tableau vivant* z *Goyescas* są dwa filmowe portrety hrabiny Gualda, na których bohaterka upozowana jest na postacie z obrazów Goi – ubraną mają i księżnę Alba w czarnej mantyli. W obydwu przypadkach całkowita statyka sceny przełamana jest ruchem dopiero po wystarczająco długiej chwili, aby widz mógł przyjrzeć się skrupulatnie odtworzonym obrazom Goi. Oba ujęcia przywołują malarskie płótna poprzez dokładne powtórzenie kompozycji, upozowanie ciała, dobranie elementów garderoby oraz odpowiednie rozłożenie akcentów kolorystycznych – chociaż na ekranie barwy farb przełożone zostają na dominanty bieli, szarości i czerni. W wypadku portretu księżnej Alba można dostrzec wprowadzić pewne przesunięcia w tonacjach, związane z wymogami czarno-białej taśmy (dotyczące przewiązanej w pasie szarfy, cienia na piasku i pejzażu w tle), lecz dla widza mającego obraz Goi w pamięci, a nie w zasięgu wzroku podczas oglądania filmu, są to detale umykające uwadze.

Podobne zatrzymanie obrazu, przełamane ruchem dopiero po dłuższej chwili, towarzyszy i innym *tableau vivant* z filmu Benito Perojo, które tworzą sekwencję ludowej zabawy – *Ciuciubabce*, *Pajacowi*, *Spacerowi andaluzyjskiemu*. Nienaturalna sztywność i wyraźnie odczuwalna „antyfilmowość” tych fragmentów kontrastuje z charakterem innego plastycznego nawiązania – gdy tłum mężczyzn na zlecenie Petrilli podrzuca w górę karczmarza na płachcie materiału, odwołanie do kartonu przedstawiającego pajaca jest ewidentne, choć tym razem wydaje się płynnie wplecione w narrację i pozbawione statyki oraz kompozycyjnych detali oryginału. Staje się typowym „żywym obrazem” zbudowanym na wątku tematycznym, już bez rygorystycznego kopiowania szczegółów.

O ile jednak w *Goyescas* króluje przede wszystkim zamiłowanie do dosłownych i sztucznie upozowanych *tableau vivant*, o tyle późniejszej o szesnaście lat *La Tiranie* dużo bliższe są już rozwiązania drugiego typu, co jest znakiem zmieniającego się wraz z upływem czasu podejścia do filmowego „żywego obrazu”, który odchodzić będzie od swych historycznych korzeni i przekształcać się pod wpływem coraz bardziej świadomie używanego języka kina. Oprócz, wspomnianego już w rozdziale siódmym, portretu

głównej bohaterki filmu, pojawia się tu także szereg kartonów, przetransponowanych na ekran w celu stworzenia barwnej atmosfery epoki. Pierwszy z nich wpisuje się w omawianą przez Ortiz i Piqueras, powszechną zwłaszcza w klasycznych westernach, tendencję do przekształcania malarskiej czołówki w „żywy obraz”⁵. W *La Tiranie* na podobnej zasadzie za punkt wyjścia dla pierwszej sceny służy *El ciego de la guitarra* (*Ślepy gitarzysta*, 1788). Nie jest to inscenizacja dosłowna i jeśli porównamy kadr z obrazem, dostrzeżemy wiele różnic w scenerii, ubiorze i charakteryzacji postaci. Brak też charakterystycznej trójkątnej kompozycji. Jednak centralne umieszczenie gitarzysty, odpowiednie ustawienie grupy słuchaczy, przybliżona kolorystyka i stylistyka strojów tworzą iluzję obrazu ożywionego ruchem, śpiewem i dźwiękiem gitary. Różnice pomiędzy malarskim i filmowym przedstawieniem zaciera dodatkowo montaż – pomiędzy całym obrazem Goi a jego filmową inscenizacją pokazana jest w zbliżeniu sama twarz namalowanego przez artystę grajka.

Na podobnej zasadzie rozegrana jest też w *La Tiranie* sekwencja „ożywiająca” pozostałe kartony. Pozornie wydaje się ona zbliżona – tak w klimacie, jak i pod względem rozwiązań realizacyjnych – do opisanego powyżej fragmentu *Goyescas*. W *La Tiranie* zatracą się już jednak statyczny charakter *tableau vivant*. Kompozycja kadrów od samego początku ujęć ożywiona jest ruchem, brak statycznego upozowania postaci, a stroje są jedynie kolorystycznym i stylistycznym nawiązaniem, nie zaś wierną kopią. W niektórych fragmentach znikają pewne elementy garderoby i akcent postawiony zostaje jeszcze mocniej na ludowość – na przykład w filmowej *Ciuciubabce* strojne kapelusze na głowach niektórych tańczących, zastąpione są dodatkowymi *cofias*, charakterystycznymi dla *majas*, co współgra z ideologiczną wymową filmu, o której pisałam w rozdziale szóstym.

Późniejsze filmy unikają „żywego obrazu” rozumianego jako statyczne odtworzenie na malarskiej kompozycji. Wyjątkiem są biografie, gdzie nieruchome upozowanie postaci znajduje doskonały pretekst w scenach malowania portretów, w których bohaterowie stają się modelami dla tworzącego artysty. Tego typu *tableau vivant* nie przerywa toku narracji, lecz wpisuje się w nią i gubi swą sztuczność⁶. Przykłady takich rozwiązań odnaleźć można w większości ekranowych biografii mistrza z Fuendetodos oraz w filmach historycznych z wątkami biograficznymi – w serialach *Goya* i *Okropności wojny*,

⁵ Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 183.

⁶ Por. tamże, s. 182; por. także M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 70.

w filmach z lat siedemdziesiątych, takich jak *Goya, historia pewnej samotności* czy *Goya lub niecierpliwość*, a także w nowszych produkcjach – w *Goi* Saury, *Volavérunt* i *Psie nazywanym bólem*.

Poza nurtem biograficzno-historycznym wyróżnia się dwa sposoby funkcjonowania „żywych obrazów” w filmowej fabule. W kinie klasycznym, mimo iż rozbijały one często swą sztucznością rytm opowieści, pozostawały jednak zwykle na usługach narracji i spletały się z opowiadaną historią, choć czasem szukały w niej jedynie pretekstu do ukazania się na ekranie. W kinie współczesnym rola *tableau vivant* (ale niekiedy i obrazów przytoczonych jako rekwizyt) znacznie częściej sprowadza się do gry z widzem, próbuje zaskoczyć, odsyła do autorefleksji i znaczeń niezależnych od filmowej akcji, nieraz rozbijając jej ciągłość oraz realizm świata przedstawionego⁷.

Współczesne filmy hiszpańskie, inspirowane twórczością Goi, obfitują w wiele zbliżonych przykładów, ale prawie nigdy nie są to „żywe obrazy” w rozumieniu dosłownej inscenizacji malarskiego przedstawienia i zwykle mają pewien (choć czasem niewielki) związek z fabułą. W ten sposób można by rozpatrywać choćby *Maję nagą*, zacytowaną na zasadzie reprodukcji, ale i upozowania bohaterki w *Elegii* Isabel Coixet. Jednak w tym wypadku „żywy obraz” znajduje pretekst w postaci pozwania do fotografii, podobnie jak w filmach biograficznych modelki pozowały do swych malarskich portretów. W filmach takich jak *Godzina odważnych*, *Lament dla bandyty* (*Llanto por un bandido*, 1963) Carlosa Saury lub *Jamón, jamón* (*Szynka, szynka*, 1992) Bigasa Luny, choć „żywy obraz” pojawia się w odmiennym kontekście i wprowadza nowe znaczenia oraz rodzaj intertekstualnej głębi w odbiorze opowiedzianej historii, można jednak mówić raczej o aktualizacji niż o grze z widzem niezależnej od fabuły. W każdej z tych opowieści obrazy pozbawione są też sztucznego upozowania poprzez wpisanie kompozycji obrazu w charakter świata przedstawionego. Trzeba jednak przyznać, że o ile wczesne filmy operowały obrazami Goi wyłącznie w realiach historycznych, o tyle kino późniejsze próbuje umieszczać je w nowych kontekstach i już przez to podejmuje z odbiorcą rodzaj specyficznej gry w cytaty.

Bywa i tak, że wyniosły bezruch „żywego obrazu” wykorzystany zostaje w kinie współczesnym jako element spektaklu, gdzie nienaturalna statyka gubi swą archaiczność w zamierzonej przez reżysera teatralno-onirycznej konwencji. Jest to przypadek

⁷ Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 188; por. także M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 70.

Goi Carlosa Saury, który doskonale wykorzystuje przynależną malarstwu statykę i stanowiącą istotę filmu kinetyczność dla zbudowania malarskiego efektu obrazu filmowego. W wielu sekwencjach to właśnie statyka podkreśla malarski wymiar ujęcia w niemej kontemplacji barw, światłocienia i kompozycji przedmiotów, lecz już po chwili rzeczywistość utrwalona na ekranie niczym na płótnach wielkich mistrzów przełamana zostaje przez ruch. Niekiedy jest to ruch postaci czy obserwującej ją kamery, kiedy indziej zaś metamorfoza samego obrazu, uzyskana za pomocą przenikania lub technik cyfrowych, takich jak *morphing*⁸. Przykładem może być tu przemiana *Ćwierci wołu* Rembrandta w portret starego *Goi* czy metamorfoza płótna Pedro de Camprobína, z którego wychodzi postać śmierci i wkracza w przestrzeń pokoju, przybierając wygląd filmowej Cayetany. Zestawienie zastygłej w bezruchu kompozycji z ożywiającym gestem, ruchem kamery lub efektem przeobrażenia obrazu wyraża w jakiejś mierze ideę tego filmu, który obieując za punkt wyjścia martwe, zakrzeple pod warstwą werniksów sceny, próbuje tchnąć w nie nowe życie.

Intertekstualne *punctum*

Odchodząc od formuły dosłownej ekspozycji „żywego obrazu”, która używana jest niemal wyłącznie przy okazji odpowiedniego pretekstu, współcześni twórcy poszukują nowych, bardziej naturalnych sposobów na wprowadzenie do filmu malarskich nawiązań. Jedną z takich metod jest zastosowanie intertekstualnego *punctum*. We wspomnianym powyżej ogólnym podziale malarskich inspiracji należy ono do „żywych obrazów”, gdyż nie polega na pokazaniu obrazu jako rekwizytu, lecz odwołuje się doń za pomocą przedmiotów lub charakteryzacji postaci. Od tradycyjnie rozumianego *tableau vivant* różni się jednak fragmentarycznością przekazu. Chodzi tu o pojedyncze detale podporządkowane filmowej kompozycji kadru, które odsyłają do konkretnych przedstawień malarskich, nie przywołując ich jednak jako większej całości. Elementy te mogą przykuć uwagę widza lub jej umknąć, co często wpływa na sposób odczytania poszczególnych scen.

Pojęcie *punctum* zapożyczam z pracy Rolanda Barthesa *Światło obrazu*, gdzie termin ten służy do analizy odbioru fotografii i rozumiany jest jako ów detal, który

⁸ Zob. C. Saura: *Entervista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. J.-P. Aubert, J.-C. Seguin. Lyon 2005, s. 255.

sprawia, że zdjęcie przenika widza i staje się mu w bliskie⁹. W fotografii *punctum* może być jednak nie tylko miejscem na obrazie, punktem, który w szczególny sposób dotyka odbiorcę i przyciąga jego uwagę, ale także tym, co nazywa Barthes „oszołomieniem wobec sprasowanego Czasu”¹⁰. Charakter *punctum* jest w rozumieniu autora całkowicie subiektywny – na tym samym zdjęciu każdy widz może odnaleźć je gdzie indziej, lub też nie odnaleźć wcale. „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie” – pisze Barthes¹¹. W swojej pracy zestawia on *punctum* z pojęciem *studium*, wiążącym się z rozpoznaniem i zrozumieniem intencji fotografa¹².

W refleksji nad sposobami prezentacji malarskich odniesień w kinie nie powołuję się na pojęcie *punctum* ściśle w rozumieniu Barthesa, gdyż rozpoznanie w kinie elementów intertekstualnych związane jest mocno z zagadnieniem *studium*, skupiającym w sobie wiedzę odbiorcy i zamiar artysty. W większości omawianych przeze mnie filmów wyodrębnić można jednak typ plastycznej inspiracji, który ukazuje się na ekranie na zasadzie *punctum*. Mam tu na myśli te sceny, które nie nawiązują do grafiki ani malarstwa na zasadzie dosłownego „żywego obrazu” czy kolorystycznej lub kompozycyjnej aluzji (o których będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału), lecz koncentrują uwagę widza na wybranym elemencie odsyłającym do twórczości Goi, jako szczególnie plastycznym fragmencie kadru. Takie *punctum* może co prawda w wyjątkowych sytuacjach spełniać założenia Barthesa, jako indywidualny aspekt odbioru, nie zaplanowany przez reżysera i niekoniecznie związany z analizą malarskiego pierwowzoru, zwykle jednak przykuwa uwagę w sposób zamierzony przez twórcę i wiąże się ze znajomością artystycznego kontekstu.

Przykładem *punctum* w kinie zainspirowanym dziełem Goi może być *Pudel* Bigas Luny, gdzie piesek z portretu księżnej Alby w białej sukni przeniesiony jest w odmienny, współczesny kontekst. Ten sam obraz staje się źródłem zupełnie innej inspiracji, również funkcjonującej na zasadzie *punctum* w filmie *Goya* Carlosa Saury – w onirycznej sekwencji w ogrodach Aranjuez, gdzie pośród innych postaci pojawia się nieoczekiwane Cayetana, ucharakteryzowana na swój malarski wizerunek. Plastycznym deta-

⁹ Por. R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 73.

¹⁰ Tamże, s. 160–162.

¹¹ Tamże, s. 47.

¹² Por. tamże, s. 48–49.

lem, który w szczególny sposób przykuwa uwagę widza może być jednak nie tylko kolor, forma, charakteryzacja czy detal z obrazu, ale też samo zakomponowanie kadru. W *Goi* Larraza, gdy artysta ustawia służbę w pozycjach, jakie zajmą później członkowie rodziny królewskiej na słynnym portrecie, kompozycja staje się punktem wyjścia dla zbudowania metafory karnawałowego świata na opak, wzmocnionej wizją malarza, w której służący przeistaczają się w postaci szaleńców. Bez odczytania kompozycyjnego *punctum* scena ta całkowicie traci swój symboliczny wymiar, podobnie jak dzieje się to w przypadku pudelka z filmu Bigas Luny czy postaci księżnej z opowieści Saury.

Quasi-cytaty

Cytat, rozumiany jako obecność jednego dzieła w drugim, jest najbardziej powszechnym i wyraźnym przejawem intertekstualności. Do filmowych cytatów z malarstwa zaliczyć można zarówno mniej lub bardziej dosłownie pojmowane „żywe obrazy”, jak i intertekstualne *punctum*. Elementem z natury odrębnym, choć mogącym również przejawiać się na zasadzie *punctum* lub *tableau vivant* jest tak zwany *quasi*-cytat, polegający na sfingowaniu konwencji cytowania. O ile bowiem w omawianych dotąd przypadkach była mowa o cytowaniu na różne sposoby istniejących dzieł sztuki, o tyle w wypadku *quasi*-cytatu chodzi o przywoływanie obrazu nieistniejącego w rzeczywistości pozaekranowej. Na poziomie intertekstualności metafilmowej dzieje się tak w *Obywatelu Kane* (*Cityzane Kane*, 1941) Orsona Wellesa, gdzie ważny element struktury narracyjnej stanowią fikcyjne kroniki filmowe. Późniejsze *quasi*-cytaty, preparujące sfingowany dokument z elementów archiwalnych i ekranowej fikcji, odnaleźć można w *Zeligu* (1983) Woody’ego Allena, *Forest Gump* (1994) Roberta Zemeckisa czy *Underground* (1994) Emira Kusturicy¹³.

W relacjach filmu i malarstwa *quasi*-cytat stosowany jest wówczas, gdy twórcy chcą podkreślić plastyczność przekazu bez nawiązywania do konkretnego dzieła sztuki. Dotyczyć to może obrazu-rekwizytu stworzonego na potrzeby danego filmu. W więk-

¹³ Zob.: K. Majewska: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. W: „Studia Filmoznawcze”. T. 19. Pod red. S. Bobowskiego. Wrocław 1998, s. 80–81; E. Ostrowska: *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. „Acta Universitatis Lodziensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 135–151.

szości opowieści biograficznych oglądamy kopie, a nie oryginały płócien¹⁴. Niekiedy pojawiają się też na ekranie rysunki sporządzane dłonią filmowego Goi, których w rzeczywistości nigdy nie narysował. Tego typu rozwiązania spotykamy we fragmentach filmu *Goya Saury* (rysunek w bodedzie i akty Alby) czy w poświęconym artyście odcinku serii *Pejzaż z postaciami*, w scenie, gdy wyjeżdżający na emigrację malarz szkicuje mijany po drodze hiszpański pejzaż.

Znacznie ciekawsze są jednak te *quasi*-cytaty, które pojawiają się na ekranie w formie fikcyjnych „żywych obrazów” – jako kompozycje rekwizytów, postaci i scenerii, przywołujące na myśl malarskie płótna, a w rzeczywistości nie odsyłające konkretnie do żadnego z nich. Przykładem może być martwa natura z *Goi* Carlosa Saury. Umieszczenie w kadrze dwóch białych gęsi, talerza z jabłkami i połyskującej matowo kiści jasnych winogron, białego płótna zwisającego ze stołu załamaną fałdą, noża, chleba, czarno-białej posadzki – narzuca widzowi skojarzenia z przedstawieniem malarskim, wzmocnione poprzez precyzyjnie dobrane walory barw i plamy światła. Lekki niepokój, wprowadzony za pomocą odchylenia kamery od pionu, plastycznie podkreśla pochyłą krawędź stołu i brak równowagi w kompozycji. Być może nieprzypadkowo martwa natura ta prezentuje najczęstsze zestawienia z późnej palety Goi – biele i czernie, brązy i szarości, zmaconą zieleń i intensywną czerwień. Na podobnych też zasadach kolory te korespondują ze sobą w kadrze. Statyczne ujęcie martwej natury zmontowane jest naprzemiennie ze spojrzeniem starego malarza, tak jak niejednokrotnie będzie on później pokazywany podczas oglądania dzieł sztuki lub rzeczywistych już „żywych obrazów”.

Kinomalarstwo

Wrażenie malarskości przekazu, przy jednoczesnym braku konkretnych plastycznych odniesień, nie zawsze jednak wiąże się z formułą *quasi*-cytatu. Czasem dotyczy większych fragmentów filmu, które zamiast budować iluzję odtworzenia niestniejącego obrazu, wywołują skojarzenia nie tyle z jakimiś określonymi malarskimi „tekstami”, co z „tekstami” malarstwa w ogóle. Nieraz są jedynie przywołaniem pewnych stylów czy malarsko potraktowanych tematów.

José Luis Borau w swojej pracy na temat związków kina i malarstwa dzieli je na dwa zasadnicze rodzaje – obecności (*presencias*) i wpływy (*influencias*). Obecności są

¹⁴ Zob. np. C. Saura: *Entervista...*, s. 255.

oczywiste, tematyczne, zamierzone już na poziomie scenariusza – mogą uzewnętrzniać się pod postacią obrazu-rekwizytu lub malarza-bohatera, a także w formie „żywego obrazu”. Wpływy są znacznie trudniejsze do prześledzenia, nie zawsze też bywają uświadomione¹⁵.

Z zagadnieniem wpływów wiąże się pojęcie kinomalarstwa, które przytaczam tutaj za pracą Tadeusza Miczki o inspiracjach plastycznych w kinie Andrzeja Wajdy¹⁶. Terminem kinomalarstwa posługuje się autor opisując szczególne wyrafinowanie plastyczne *Smugi cienia* (1976) Wajdy¹⁷, przywołujące na myśl morskie pejzaże malarzy angielskich późnego romantyzmu¹⁸ oraz świetlne strategie twórców baroku¹⁹. „Nawet jeśli analogia do określonych kierunków wydaje się zbyt odległa to jednak nietrudno dostrzec podobieństwa w kompozycyjnych punktach wyjścia między filmem a malarstwem, które polega na akcentowaniu roli światła jako czynnika kształtującego formę przedstawianego obiektu wydobywaną z jednolitego tła”²⁰. Istotą kinomalarstwa okazuje się tu wykorzystanie plastycznych właściwości montażu, aktora, kostiumu, scenografii i oświetlenia, by zrealizować cele charakterystyczne dla malarstwa²¹.

Podobne rozwiązania spotykamy też niekiedy w kinie hiszpańskim, zainspirowanym twórczością Goi. Czasem tego typu fragmenty odsyłają widza do określonego kierunku w malarstwie czy wręcz do konkretnego artysty, jak dzieje się na przykład w sekwencji okrucieństw wojny z *Goi* Saury, gdzie oprócz opisywanych już reminiscencji graficznego cyklu Goi, pojawiają się sceny nawiązujące do malarstwa niemieckiego romantyzmu, zwłaszcza zaś do dzieł Davida Caspara Friedricha. Trafność tego skojarzenia potwierdza zresztą sam reżyser²². Jest ono czytelne, ale nie wpisuje się ani w

¹⁵ J. L. Borau José Luis: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 18.

¹⁶ T. Miczka: *Inspiracje plastyczne w twórczości telewizyjnej i filmowej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987.

¹⁷ Zob. tamże, s. 168–205.

¹⁸ Por. tamże, s. 198–199.

¹⁹ Por. tamże, s. 193.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 203.

²² C. Saura: *Entrevista...*, s. 257.

formułę „żywego obrazu”, ani w *quasi*-cytat, zbudowany z elementów nawiązujących do danego stylu. Chodzi o wprowadzenie do sekwencji elementów dekoracji, koloru i oświetlenia, które czerpiąc z określonego stylu w sztuce, a jednocześnie całkowicie podporządkowane narracji, stwarzają ogólne wrażenie malarskości przekazu filmowego.

Szczególnie pięknym przykładem kinomalarstwa z filmu Saury jest sekwencja w salonie książąt Osuna, gdzie wyraziście dominuje „narracyjność typu przedstawiającego, charakterystyczna dla sztuk plastycznych”²³. Fragment ten odbieramy jako niezwykle malarski, choć, oprócz omówionego w rozdziale siódmym rodzinnego portretu gospodarzy, brak tu „żywych obrazów”. Sposób, w jaki kamera pokazuje rzeczywistość, odsyła wyraźnie do spojrzenia malarza. W kolejnych ujęciach sekwencji następuje przejście od planu ogólnego poprzez coraz większe zbliżenia, aż do najdrobniejszych detali. Praca kamery podporządkowana jest obserwacjom artysty, znanego z oka czulego na detale strojów, faktury tkanin i blask klejnotów. W całej sekwencji uderza wyrafinowanie kompozycyjne kadru, oparte często na symetrii wykorzystującej horyzontalną linię stołu na pierwszym planie i wyraziste diagonalia – krawędzie gobelinów, zasłony, framugi okna – wyznaczające perspektywę w głąb sali. Malarskość kompozycji podkreślają precyzyjnie rozłożone plamy ciemnej czerwieni i bieli oraz wpisanie pozostałych barw – różu, zgaszonej zieleni, szarości i czerni – w ciepły, harmonijny koloryt. Wyszakowana jest również gra światłocienia, w której akcenty jasnego, białego światła napełniają blaskiem złoty półmrok wnętrza.

Zwraca tu uwagę seria portretów zrealizowana w statycznych półzbliżeniach. Wystudiowane w każdym detalu, przywodzą na myśl płótna dawnych mistrzów, choć nie odsyłają konkretnie do żadnego z nich. Kompozycja, światło i niuanse barwne służą do zaprezentowania serii portretów, które wydają się być wręcz „namalowane kamerą”. Mężczyźni z kieliszkami w dłoniach rozmawiają półgłosem, a ich białe peruki tworzą w kadrze doskonałą symetrię. Stopy tancerza uderzają rytmicznie o połyskującą posadzkę. Dziewczynki kołyszą się w rytm narastającej muzyki. Zapatrzona na spektakl dziewczyna w peruce, z muszką na policzku i ciężką złotą biżuterią, uchwycona jest jakby w pół gestu – z rozchylonymi ustami, w grze barw i światłocienia wydaje się pozować do nieistniejącego portretu. Jest to jednak zaledwie krótki moment, stopiony z całością

²³ Por. T. Miczka: *Inspiracje plastyczne...*, s. 201.

sekwencji, a uzyskanie malarskiego efektu czysto filmowymi środkami wyrazu sprawia, że trudno tu mówić o pojedynczym *quasi*-cytacie.

W trzeciej części sekwencji plany zawężają się do ulotnych detali. Widzimy wpiętą w biel peruki różową kokardę z błyszczącymi wykończeniami; kolczyki muskające szyję damy, gdy odwraca zaintrygowane spojrzenie; czerwień umalowanych ust; cień różu na policzkach; delikatną koronkę sukni; diamenty kontrastujące z ciemnymi włosami Cayetany; wielką broszę księżnej Osuna, iskrzącą punkcikami białego światła odbitego w śliskiej powierzchni pereł; złoty pierścień księcia; sztywną biel mankietu; gładkie szkło kieliszka z wzorzystą lamówką; głęboką czerń mantyli i naszyjnika kontrastującego z jasną skórą arystokratki. Nagromadzenie detali w następujących bezpośrednio po sobie, bliskich planach, również wymyka się kategoriom „żywego obrazu” i *quasi*-cytatu, jednak jego malarskie konotacje nie pozostawiają żadnych wątpliwości.

Kinomalarstwo jako rodzaj szczególnej plastycznej wrażliwości eksponowanej w pewnych fragmentach filmu, może też przybierać inne formy. Odmienne jest na przykład budowana malarskość przekazu w starszym filmie Saury – *Lamencie dla bandyty* z 1963 roku, gdzie sceny z życia ludu przypominają wczesne obrazy Goi. Zauważa to Alicja Helman pisząc, że kadry filmu dowodzą, iż reżyser „czuł Goyę jak nikt inny”²⁴. Tworzy on tu obrazy opierając się na zamierzonej statyce²⁵, a poprzez elementy kompozycyjne i kolorystyczne próbuje „odtworzyć estetykę Goi”²⁶. Widać to wyraźnie w wizerunkach postaci upozowanych jak modele obrazów, w malarskich kontrastach światłocienia, a także w czołówce filmu, pokazującej przygotowania do egzekucji i ustawione na szafocie garoty, które za chwilę dopełnią okrutnego rytuału śmierci.

Na podobnej zasadzie skojarzenia z estetyką późnych prac Goi pojawiać się mogą podczas odbioru filmu *Siódmy dzień* (*El séptimo día*, 2004) Carlosa Saury. Postacie czworga rodzeństwa przygotowującego się do krwawej wendety utrzymane są tu w klimacie *Czarnych malowideł* z Quinta del Sordo, palący się dom w jednym z ujęć przypomina rycinę *Estragos de la guerra* (*Spustoszenia wojenne*) z cyklu *Okropności*, bliskie Goi wydają się też kontrasty barwne i koloryt wielu scen.

²⁴ A. Helman: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków 2005, s. 194.

²⁵ Tamże, s. 195.

²⁶ Tamże, s. 193.

Innych przykładów kinomalarstwa dostarcza twórczość Víctora Erice, który, jak napisał jeden z krytyków „używa kamery i koloru z wyczuciem malarza”²⁷. O ile nawiązania do płócien Jana Vermeera czy Edwarda Hoppera jawią się w filmach Erice jako wyraźne cytaty, w przypadku Goi możemy mówić jedynie o trudnych do jednoznacznego opisu wpływach. Dotyczy to zwłaszcza filmu *Duch roju* (*El espíritu de la colmena*, 1973), o którym często pisano powołując się na skojarzenia z Goyą, nigdy jednak nie konkretyzując ich do końca. Roland Schwarz wspomina na przykład, że opowieść przenika atmosfera „tak piękna i mroczna jak malarstwo Goi”²⁸. Rafael Cerrato, nazywający Erice „poetą obrazu”, opisuje postać Fernanda, który nocą czyta przy blasku kaganka, reprezentującym światło rozumu (*luz de la razón*) pośród ciemności wyobraźni (*oscuridad de la imaginación*), wydobywając skojarzenie z *Kaprysem* *El sueño de la razón produce monstruos* (*Gdy rozum śpi, budzą się demony*)²⁹. Juan de Pablos Pons pisze, że „pełne barwnych niuansów obrazy [budowane przez reżysera] wydają się używać światłocieni, które widzimy na płótnach Rembrandta, Valázqueza, Vermeera czy Goi”³⁰. Peter Ashworth natomiast dostrzega związek pomiędzy metaforycznym charakterem Goyowskiego autoportretu ze świecami na rondzie kapelusza a charakterem metafilmowym *Ducha roju*, w którym Erice używa oczu głównej bohaterki, by zaprezentować swój własny, filmowy autoportret³¹. Tak różnorodne teksty, kojarzące świat twórczości Goi z twórczością Víctora Erice, wydają się poświadczать trudną niekiedy do jednoznacznego zdefiniowania czy uchwycenia, a jednocześnie tak istotną problematykę kinomalarstwa, która nie jest jedynie indywidualną grą skojarzeń, lecz pewnym rodzajem komunikatu wychodzącego z samego filmowego tekstu.

²⁷ R. Schwartz: *Víctor Erice*. W: *Spanish Film Directors (1950–1985): 21 Profiles*. Metuchen–New York–London 1986, s. 92.

²⁸ Tamże, s. 92.

²⁹ R. Cerrato: *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid 2006, s. 78.

³⁰ J. de Pablos Pons: *El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper*. „Icono 14” 2006, n° 7/30, s. 7.

³¹ P. P. Ashworth: *Silence and Self-portraits: the Artists as Young Girl, Old Man and Scapegoat in “El espíritu de la colmena” and “El sueño de la razón”*. W: „Estreno. Cuadernos del teatro Español Contemporáneo” 1986, vol. 12, n° 2, s. 66–71.

Światło utkane z farb

Światło, które kreuje wygląd postaci, nadaje charakter scenografii, wydobywa barwy przedmiotów i „tworzy przestrzeń”³², było już elementem niejednokrotnie analizowanym w różnych partiach tej pracy przy okazji omawiania poszczególnych malarских nawiązań. W tym miejscu chciałabym więc jedynie krótko podsumować problemy światłocienia. Camón Aznar twierdzi, że światło w filmie jest symboliczne i zawsze wykracza w jakiejś mierze poza neutralne naśladowanie rzeczywistości³³. W odbiorze tendencji oświetleniowych możemy jednak przyjąć ogólny podział, jakiego dokonał Henri Alekan, pisząc, że „światło może być naturalistyczne i realistyczne, albo interpretujące i estetyzujące”³⁴. W obydwu kategoriach ogromną rolę pełnią kontrasty oświetlenia, odpowiednie zastosowanie światel rysujących i wypełniających³⁵, cieni przywiązanych i rzucanych³⁶.

Pod względem ogólnej koncepcji oświetlenia właściwie wszystkie omawiane tu filmy można by wpisać w pewnym uproszczeniu w podział dokonany przez Alecana. Zwykle opowieści starające się możliwie najwierniej oddać realia epoki, posługują się oświetleniem realistycznym, a światło interpretujące, nacechowane symbolicznie pojawia się w nich jedynie na zasadzie wyjątku. Przykładem mogą być prześwietlone sceny z domu wariatów i późniejsze wizje szaleńców z realistycznego pod względem oświetlenia serialu *Goya*. Do symbolicznych świetlnych ekstrawagancji skłaniają się też zwykle reżyserzy w scenach opartych na „czarnych malowidłach”, podczas gdy inspiracje wcześniejszą twórczością artysty prowokują raczej bardziej realistyczne oświetlenie. Często poszukuje się też źródeł światła w samych obrazach, czego dowodem jest wielokrotne cytowanie postaci Goi malującego przy świetle świec, umieszczonych na rondzie kapelusza.

W filmach będących indywidualną wizją reżysera, nie próbującą zreprodukować rzeczywistych realiów opowieści, dzieje się natomiast na odwrót – czego najbardziej

³² J. Wójcik: *Światło. Propozycja ujęcia tematu*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 49.

³³ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes...*, s. 49.

³⁴ H. Alekan: *Światła i cienie*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 174.

³⁵ K. Konrad: *Światło w filmie*. Warszawa 1983, s. 23–24.

³⁶ J. Wójcik: *Światło...*, s. 50.

wyrazistym przykładem jest *Goya* Carlosa Saury. Sam reżyser mówi, iż pod względem ukształtowania przestrzeni, ale i koncepcji kolorystycznej i oświetleniowej film ten „ma dużo z jego musicali”³⁷. Bardzo specyficzne, kreacyjne, niekiedy punktowe, oświetlenie za pomocą kolorowych reflektorów; nienaturalne, rytmiczne, pełne dynamiki zmiany światła kojarzą się tu ewidentnie z estetyką scenicznego spektaklu. Często też z twórczości Goi wyprowadzone zostają przy pomocy oświetlenia plastyczne symbole, jak choćby cień Cayetany, oddzielony od jej postaci, przeistaczający się w cień śmierci. W tym kontekście przywołać można myśl André Malraux, o tym, że światło u Goi „tak jak u Rembrandta, tak jak w kinie, zespala to, co wydobywa się z cienia z jego znaczeniem symbolicznym, a ściślej transcendentnym. Noc nie jest tylko ciemna, noc jest ciemnością”³⁸. Jednocześnie na przykładzie filmu Saury doskonale widać jak „światło sztuczne, wymyślone przez operatora [...] pozwala przekroczyć granicę natury, może utranscendentnić czy dokonać „ucudownienia” realności, [...] stwarza możliwość nie tyle naśladowania świata, co pójścia dalej w snucie własnych fantazji i zniesienia wszelkich ograniczeń dla wyobraźni”³⁹.

Problem koloru

Z zagadnieniami dotyczącymi światła powiązany jest problem koloru, niezwykle istotny w kwestiach malarskich inspiracji i nieraz już podejmowany w tej pracy przy okazji omawiania poszczególnych plastycznych nawiązań. Kino i malarstwo w dużej mierze operują wspólnym językiem zarówno w zakresie koloru, jak i światła, posługują się jednak w tej materii zupełnie innymi technikami⁴⁰. Wiąże się to z różnymi systemami mieszania barw (optyczno-addytywnym, dotyczącym barw świetlnych i subtraktywnym dotyczącym pigmentów i barwników, a więc ciał barwnych) oraz podziałem na

³⁷ C. Saura: *Entrevista...*, s. 245.

³⁸ A. Malraux: *Saturne. Essai sur Goya*. Paris 1950, s. 55.

³⁹ A. Michalski: *Kino operatorów. Eseje, wypowiedzi, sylwetki*. Bydgoszcz 1995, s. 134.

⁴⁰ M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 66.

czyste barwy widmowe i kolory materialne, które nie dadzą się ująć w system fizyczny z powodu skomplikowanych relacji pomiędzy pochłanianiem a wysyłaniem światła⁴¹.

Maria Rzepińska, za Davidem Katzem wyróżnia trzy zasadnicze sposoby zjawiania się koloru. Pierwszy z nich to barwa powierzchniowa, zwana też przedmiotową lub rzeczową, występuje na powierzchni przedmiotu, wchodzi z nią w stosunki kompleksowe, poddaje się kształtowi, przyjmuje światło, posiada własną gęstość i materialną mikrostrukturę. Drugim aspektem jest barwa wolna albo płaszczyznowa (dwuwymiarowa w percepcji), która nie jest związana z przedmiotem i nie zostaje oświetlona, lecz posiada światło własne. Jej cechą jest nieokreślona lokalizacja, a przykładem występowania może być tęczą lub barwne światło. Trzeci typ to barwa przestrzenna – przezroczysta, wypełniająca przestrzeń trójwymiarową. Poprzez barwę przestrzenną widoczne są przedmioty, co odróżnia ją od barwy wolnej⁴².

Hanna Książek-Konicka przekłada ów podział na problematykę koloru w kinie, pisząc, iż „barwa ekranowa odpowiadałaby barwie przestrzennej zjawiającej się jako płaszczyznowa i jako posiadająca światło własne, nie posiadająca natomiast materialnej mikrostruktury ani gęstości, mimo iż jest „poddana kształtowi”, dzięki czemu odczytujemy ją jako barwę przedmiotów. [...] W rzeczywistości obcujemy z przedmiotami barwnymi, które postrzegamy, a raczej, których doznajemy w całym ich materialnym uposażeniu, podczas gdy na ekranie dane są nam tylko świetliste plamy”⁴³. Jednocześnie dobór barw przedmiotowych nie określa jeszcze podstawowego dla danego utworu zespołu środków kolorystycznych, gdyż dopiero „w sposobie reprodukcji barwnych jakości kryje się swoiście filmowa szansa na modulowanie koloru, wiązanie w jednorodną całość poszczególnych elementów obrazu i poszczególnych obrazów między sobą. Sprawą warsztatu pozostaje, czy posłużą do tego filtry nadające dominantę tonalną, czy będzie to dozowana odpowiednio perspektywa powietrzna regulująca stopień jasności wszystkich barw, czy wreszcie obróbce poddana zostanie naeksponowana już taśma. Efekt estetyczny zależeć będzie od uzyskanej którymkolwiek z tych sposo-

⁴¹ Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 19–21.

⁴² Tamże, s. 30.

⁴³ H. Książek-Konicka: *Dramaturgiczna funkcja koloru*. „Kino” 1971, nr 4, s. 35.

bów ogólnej charakterystyki koloru i od zasady, na jakiej będzie on współgrał lub kontrastował z ogólnym sensem dzieła”⁴⁴.

W kwestii przełożenia języka kolorów, jakimi operuje malarz na barwny język kina zauważyć należy, że ekranowy kolor mocniej niż w innych sztukach uwikłany jest w kształt przedmiotowy i to niezależnie od tego, czy ów przedmiot rozpoznawać będziemy dzięki barwie, czy też niejako wbrew niej⁴⁵. Poza tym każdy malarz ma swoją indywidualną gamę barwną, poprzez którą filtruje obraz natury. W barwnym filmie łączą się zaś różne, często całkowicie przeciwstawne kolory⁴⁶, co w jakiejś mierze utrudnia oddanie kolorytu malarskich inspiracji.

Większość obrazów Goi z wczesnego okresu utrzymana jest w tonacji rokokowej – jasnej, lekkiej, ze srebrzystymi szarościami i tonami bladego różu. W późniejszej twórczości (od około 1795 roku) paleta Goi zmienia się radykalnie – koloryt staje się drapieżny, tragiczny, melancholijny⁴⁷, a na każdym niemal płótnie wyróżniają się trzy lub cztery dominanty barwne, wyznaczające konstrukcję obrazu, najczęściej czerwień, żółcień, czerń i biel, czasem blady róż, czerń i barwa popiołu. Wszystkie inne tony stanowią tylko akompaniament barw konstrukcyjnych. Czerń i biel używane są w całej swej materialności, nie tylko jako surogat światła. Charakterystyczne są też śmiałe kontrasty – barw komplementarnych, ciepłych i zimnych, kontrasty walorowe z szeregu ciemne-jasne, ale także zderzenia koloru achromatycznego z chromatycznym (cynobrowa czerwień z pełną, głęboką czernią). We freskach z Quinta del Sordo intensywność tonów nie zmienia się w poszczególnych planach, odrzucona zostaje perspektywa powietrzno-barwna, brak płynnych przejść pomiędzy kolorami i walorami, a barwa staje się abstrakcyjna⁴⁸. Echa tej niezwyklej przemiany w Goyowskim kolorycie dostrzec można również w filmach biograficznych, które zwykle w sposób odrębny pod względem stosowanych barw traktują sceny powstawania *Czarnych malowideł* i inne fragmenty wyraźnie zainspirowane późną twórczością artysty.

⁴⁴ Tamże, s. 37.

⁴⁵ Tamże, s. 36.

⁴⁶ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes...*, s. 13.

⁴⁷ Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego...*, s. 457.

⁴⁸ Por. tamże, s. 473–476.

Wielokrotnie spotkać się można z opinią, że kolor w sztuce jest zawsze mniej lub bardziej sztuczny. Camón Aznar pisze, że każda szkoła artystyczna i każdy malarz widzi naturę w innych odcieniach⁴⁹. González Requena dodaje zaś, że „kolor obrazu, w malarstwie czy fotografii, nigdy nie odda doświadczenia wizualnego koloru reprezentowanego obiektu, a w obrazie relacje pomiędzy tonami są zawsze bardziej ewidentne niż w rzeczywistości”⁵⁰. W przełożeniu języka malarstwa na język kina niekiedy spotykamy się z podobnym problemem. Zdarza się jednak, że efekt sztuczności wykorzystany zostaje w ciekawy i twórczy sposób. W *Goi* Saury błękitne światło pojawiające się na twarzy filmowego artysty oddala go od przestrzeni salonu, przenosi metaforycznie w inny czas, co nie tylko pozytywnie przetwarza nienaturalność barwy i oświetlenia, ale też stanowi interesujący przykład wykorzystania w filmie zasad optyki – w tym wypadku chodzi o regułę, iż czerwienie przybliżają do oka pokrytą nimi przestrzeń, błękity zaś oddalają⁵¹. Tego typu gra kolorem może prowokować interpretacje oparte na symbolice barw – kwestii niezwykle skomplikowanej, gdyż te same kolory mają wiele przeciwnych znaczeń symbolicznych⁵², którymi nie będę się tu bliżej zajmować.

Choć kolor niewątpliwie nasilił w filmie pokusę potraktowania obrazu na prawach malarskiej kompozycji, czasem wykorzystuje się w tym celu właśnie obraz czarno-biały. Zasady, na jakich film korzysta z przywileju mieszania barwnych poetyk sprawdzają się zwykle do operowania diametralnie różnymi konwencjami kolorystycznymi w obrębie tego samego dzieła, subiektywizacji obrazu świata, różnicowania płaszczyzn czasowych, przeciwstawiania tego, co rzeczywiste, temu, co tylko pomyślane i wyobrażone. Cenna jest szczególnie szansa barwnego charakteryzowania każdej z nich, emo-

⁴⁹ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes...*, s. 8.

⁵⁰ J. González Requena: *La conciencia cinematográfica española*. W: *Directores de fotografía del cine español*. Ed. F. Llinás. Madrid 1989, s. 117.

⁵¹ M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego...*, s. 28.

⁵² Por. A. Pawłowić: *Kolor i symbol*. Tłum. J. Wójcik. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 57; zob. także K. Konrad: *Światło w filmie...*, s. 70–72. Na temat symbolicznej funkcji koloru zob. szerzej: R. Gross: *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* Przeł. A. Porębska. Warszawa 1990.

cjonalnego czy symbolicznego ich interpretowania⁵³. Ciekawym przykładem wplecenia w barwną tkanę filmu fragmentu w czerni i bieli są koszmarne wizje z *Goya, historia pewnej samotności* Nino Quevedo. Nowatorski, jak na lata siedemdziesiąte, system negatywowych obrazów buduje tu odwołania do czarno-białego języka *Kaprysów*, z którymi korespondują niektóre formy przedstawione w kolejnych ujęciach (na przykład motyw sowy) oraz gorzkie rozczarowania po rozstaniu Goi z Cayetaną⁵⁴.

Problem koloru wiąże się także z ogólną tonacją barwną, w jakiej utrzymany jest dany film. Na przykład w *Divinas Palabras* (*Słowa boże*, 1987) operator Fernando Arribas nasycił całą opowieść kolorystyką uważaną za typową dla hiszpańskiego malarstwa – opartą na gamie brązów, beżów i czerni. Monochromatyzm świata, w którym żyje Mari Gaila, skonstrastowany jest z jej z czerwoną sukienką – jedynym intensywnym akcentem żywego koloru w filmie⁵⁵.

Bardzo często pod względem kolorystyki i oświetlenia zestawia się ze sobą dwa filmy, które choć powstawały w tym samym czasie, prezentują odmienną zupełnie koncepcję plastycznych nawiązań – *Volavérunt* Bigas Luny i *Goya* Carlosa Saury⁵⁶. Paleta barw zaprezentowana przez Vittorio Storaro, operatora filmu Saury, przeciwstawiana jest kolorystyce *Volavérunt*, zaczerpniętej z dzieł samego malarza.

W wypadku Saury odejście od kolorytu Goi związane jest ze współpracą z Vittorio Storaro, którego artysta nazywa w jednym z wywiadów „filozofem fotografii”⁵⁷. Wprowadził on do filmów reżysera nową gamę barwną (widoczną również w inspirowanym Goyą *Tangu* z 1999 roku), obcą tradycyjnej hiszpańskiej gamie, opartej na czerniach, bielach, brązach i szarościach, które doskonale współtworzą na przykład klimat *Lamentu dla bandyty*. Storaro wykorzystuje natomiast pełną gamę kolorów, nie stroniąc

⁵³ Por. H. Książek-Konicka: *Dramaturgiczna funkcja koloru...*, s. 37. Na temat problemów filmu barwnego i czarno-białego zob. także A. Ledóchowski: *Estetyka barwy*. „Kino” 1972, nr 1, s. 36–40.

⁵⁴ Zbieżność sekwencji z cyklem *Kaprysów* zauważa także Nigel Glendinning – zob. N. Glendinning: *Goya y sus críticos*. Trad. M. Lozano. Madrid 1983, s. 252.

⁵⁵ C. F. Heredero: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de la fotografía del cine español*. Alacalá de HERNARES 1994, s. 185.

⁵⁶ Zob. np.: J.-C. Seguin: *Goya au cinéma*. W: *De Goya à Saura...*, s. 81; Á. Ortiz, M. J. Piqueras, *La pintura en el cine...*, s. 6.

⁵⁷ C. Saura: *Entrevista...*, s. 253.

od intensywnych czerwieni, niebieskości, fioletów, oranżów czy zieleni⁵⁸. Równocześnie „należy [on] do filmowych estetów – bez reszty wydaje się być przejęty możliwościami użycia koloru i światła do tworzenia wizji świata, która niekoniecznie istniała przedtem. [...] Poszukiwania Storaro niektórzy nazywają manieryzmem, w nim upatrują niszczącej siły, która sprawia, że te filmy przemawiają silniej obrazem niż anegdotą, ale przecież kino to język obrazowy, a nie opisowy, literacki. To prawda, ale w wielu fragmentach odczuwa się silną dążność do dominacji nad reżyserem, co w przypadku słabych indywidualności, może prowadzić do pewnej sztuczności wizualnej, niepotrzebnej i wcale nie podnoszącej rangi samego filmu. Jednak najczęściej jego eksperymenty są poszukiwaniem równowagi formy filmowej, w której pojęcie estetyczne i kompozycyjne oparte jest zarówno na kolorze, jak i na bogatych możliwościach, które daje filmowi stwarzanie od nowa światła”⁵⁹.

W wypadku filmu o Goi, kolory z palety malarza bardzo często są wykorzystywane przez duet Saury i Storaro dla plastycznej inscenizacji poszczególnych płócien i oddania ich ogólnego kolorytu bez dosłownego kopiowania barwnych detali. *Taniec na brzegu Manzanares* na przykład staje się tu czytelny nie tylko dzięki czynnikom kompozycji, ale też za pomocą pięknego przełożenia plam barwnych, gdy widzimy na ekranie ciemnoniebieską spódnicę ze złotymi pasami u dołu oraz czerwoną i ciemnożółtą marynarkę (*chaqueta*), czerwoną kamizelkę (*chaleco*), niebieski *jubón* z żółtymi lamówkami, ciemną *cofię* i białe pończochy (*medias*) tańczących.

Niejednokrotnie można spotkać się z opinią, że *Volavérunt* jest znacznie bardziej goyowski w formie, oświetleniu, barwnym chromatyzmie i scenografii, a *Goya* to przede wszystkim wizja Saury i Storaro, niemająca wiele wspólnego z estetyką prac mistrza⁶⁰. Film rzeczywiście pełen jest ostrych, żywych kolorów, poetyckich skrótów, sztucznego światła i scen niemal teatralnych w wyrazie – i to nie tylko w sekwencji wojennej, zainscenizowanej przez kataloński zespół teatralny La Fura dels Baus. Trudno

⁵⁸ Tamże, s. 210–211.

⁵⁹ A Michalski: *Kino operatorów. Eseje, wypowiedzi, sylwetki*. Bydgoszcz 1995, s. 86. Na temat wcześniejszej twórczości Vittorio Storaro zob. także D. Schaefer, L. Salvato: *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley–Los Angeles–London 1984, s. 219–232.

⁶⁰ Por. Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 6.

jednak czynić z tego zarzut, gdyż Saura potraktował temat bardzo osobiście, przefiltrowując dzieło Goi przez własną artystyczną wrażliwość.

Volavérunt natomiast, z pięknymi, nastrojowymi zdjęciami Paco Fameni prezentuje zupełnie inną estetykę obrazu, znacznie bardziej wyciszoną, czasem ciepłą od blasku świateł, czasem chłodną, oddającą smutek pałacowych korytarzy. Zestawianie tych dwóch koncepcji może być przydatne dla pokazania różnych gam kolorystycznych towarzyszących inspiracjom dziełem tego samego malarza, ich wartościowanie wydaje się jednak bezcelowe. Ciekawym podsumowaniem rozumienia koloru w tych dwóch filmach jest zestawienie zieleni Veronesego, wykorzystanej w obydwu przypadkach na całkowicie odmiennych zasadach, co może też metaforycznie podsumowywać charakter tych opowieści. O ile w *Volavérunt* zieleń Veronesego przynosi śmierć, stając się trucizną uwikłaną w kryminalną fabułę, o tyle w filmie Saury zieleń ta, jako jeden z ulubionych kolorów Goi, wykorzystana została jako barwa szlafroka, w którym stary mistrz wspomina swoją młodość⁶¹.

Sekrety kompozycji

Kompozycja malarska i filmowa opierają się na tych samych zasadach – liniach, kierunkach odbioru i równowadze kształtów, jednak kino wprowadza dodatkowo obcy malarstwu żywioł ruchu⁶². On też przełamuje kompozycję „żywych obrazów”, jego brak zaś podkreśla malarski charakter danej sceny, jak dzieje się to choćby w przypadku *Mai nagiej* przywołanej w filmie *Elegia*.

Jak już wspominałam przy okazji omawiania „żywych obrazów” z *Goyescas*, bardzo często ruch w *tableau vivant* wywiedziony zostaje z malarskiego płótna, co stwarza możliwość odejścia od sztucznej statyki, przy jednoczesnym zachowaniu wierności kompozycji. Przykładem niedosłownego, lecz bardzo wymownego „żywego obrazu” o takiej właśnie konstrukcji jest omówiona szerzej w rozdziale szóstym scena pojedynku na szynki z filmu *Szynka, szynka* Bigas Luny. Nawiązanie do *Pojedynku na kije* Goi realizuje się tu poprzez wpisanie ruchów postaci w zastygłe na fresku gesty walczących. Widać to wyraźnie zwłaszcza pod koniec filmowego pojedynku, gdy kamera odwraca

⁶¹ Por. J. Bayo, Á. Navarro, R. Oleina: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*. Pról. F. Méndez-Leite. Valladolid 2007, s. 165.

⁶² Por. M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 66.

się od scenerii magazynu i zaparkowanego obok samochodu, bohaterowie opadają na kolana, a ich sylwetki wkomponowane zostają w skąpany w sepiach, pusty, jałowy pejzaż z nisko zawieszoną linią horyzontu. Na tym tle rozgrywa się dramat bardzo bliski temu z *Czarnych malowideł*. Chociaż walczący mężczyźni nie są u Bigas Luny wkopani w ziemię, nie ma już dla nich ucieczki od zmierzania się ze śmiercią twarzą w twarz. Choć zamiast spodni z ciemnego płótna noszą niebieskie džinsy, ich koszmarne taniec z szynkami przypominającymi goyowskie pałki (zwłaszcza tę po prawej stronie obrazu) niczym nie różni się w swym ślepym okrucieństwie od zaciętości walczących z malowidła, jakie namalował artysta na ścianie Quinta del Sordo.

Jeszcze skromniejszym pod względem ilości nawiązujących elementów „żywym obrazem” jest scena z filmu *Godzina odważnych*, gdzie mamy do czynienia jedynie z odniesieniem tematycznym (rozstrzelanie) oraz z trzema symbolicznymi elementami – białą koszulą skazańca, jego pozycją (klęczy z wyciągniętymi w górę ramionami) oraz latarkami będącymi dwudziestowiecznym echem latarni z *Rozstrzelania powstańców madryckich*. Scena ta jest doskonałym przykładem na to, jak w zupełnie odmiennej scenerii można zbudować *tableau vivant* bez efektu sztuczności z wyraźnym jednak wskazaniem źródła inspiracji poprzez wybór najbardziej charakterystycznych elementów malarskiego pierwowzoru i znalezienie ich odpowiedników w realiach filmowej historii.

Oczywiście malarskie nawiązania w zakresie filmowej kompozycji narażone są często na ryzyko nadinterpretacji. Pokazuje to Rafael Cerrato, pisząc nie bez racji o tendencji do generalizowania w interpretowaniu każdego ujęcia ludzkiego ciała ze stopami na pierwszym planie, jako nawiązania do obrazu *Cristo morto* (*Martwy Chrystus*, 1480) Andrei Mantegni⁶³. W niniejszej pracy staram się omijać tego rodzaju pułapki, przywołując te kompozycyjne inspiracje, których malarski rodowód nie budzi wątpliwości, lub też zaznaczając, iż dane konotacje kompozycyjne funkcjonują jedynie na zasadzie plastycznych skojarzeń. Są one nieuniknione wobec oswojenia się widza z modelami kompozycji, które czasem powtarzane bywają w kinie także w sposób niezamierzony. Często podobieństwo czyjejś interpretacji utwierdza badacza, może nie tyle w słuszności skojarzeń, co w funkcjonowaniu pewnych plastycznych ikon w filmie szczególnie związanym z malarstwem. Przykładem jest choćby *Ophelia* (*Ofelia*, 1852) Johna Everettta Millaisa, którą przywołuje mi na myśl kadr z martwą Rosaritą z filmu *Goya* i która

⁶³ R. Cerrato: *Víctor Erice...*, s. 15.

identyczne skojarzenie wywołała u analizującego tę opowieść Jean-Cloude’a Seguina⁶⁴, mimo że nie może tu być mowy o ewidentnym kompozycyjnym cytacie.

Ramy kadru, ramy obrazu

Zarówno w wypadku obrazu jako reprezentacji malarskiej, jak i tego projektowanego na kinowym ekranie, mówimy o płaskiej powierzchni ograniczonej ramą⁶⁵. W kinie rozróżniamy ramę ekranu, stanowiącą dosłowną, empiryczną ramę widowiska oraz ramę kadru, która jest wyobrażoną, umowną ramą komunikatu. Ekran wyodrębnia przestrzeń projekcji, kadr – granicę między tym, co ukazane bezpośrednio, a tym, co ukazane domyślnie⁶⁶.

W malarskich inspiracjach w kinie rama bywa niekiedy podwojona poprzez wprowadzenie dodatkowego, materialnego obramowania w filmowej kompozycji, które podkreśla plastyczność przekazu. W sposób najbardziej dosłowny widać to w scenie z *Goyescas*, w której oglądamy „żywy obraz” odsyłający do portretu księżnej Alba w czarnej sukni. Efekt *tableau vivant* zmultiplikowany został za pomocą ramy lustra, w którym odbija się filmowa hrabina, ucharakteryzowana na słynną księżnę. Lustrzane odbicie otoczone ramą przywołuje już nie tylko samą kompozycję, ale i rozmiar płótna Goi, co stwarza złudzenie, iż bohaterka przegląda się w malarskim portrecie arystokratki, na którą została ucharakteryzowana.

Nieco mniej dosłownym przykładem wykorzystania ramy jest fragment z *Okropności wojny*, gdzie podczas defilady wojskowej Ferdynand VII stoi na tle czarnego prostokąta materiału, nieruchomo upozowany na jeden z portretów pędzla Goi, który filmowy artysta namaluje kilka scen później.

Z jeszcze subtelniejszym wykorzystaniem podwójnego obramowania spotykamy się w *Volavérunt*, gdzie księżna Alba pokazywana jest w kompozycyjnych ramach, nie naznaczonych jednak aluzją do żadnego ze słynnych portretów. Postać Cayetany ujęta w perspektywę pałacowych korytarzy, w ramy framug drzwi czy okien, wydaje się subtelnie podkreślać malarskość przekazu i sugerować związek postaci z płótnami, dzięki

⁶⁴ J.-C. Seguin: *Mehr Licht! W: De Goya à Saura...*, s. 225.

⁶⁵ M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 65.

⁶⁶ M. Hendrykowski: *Język ruchomych obrazów*. Poznań 1999, s. 49.

którym wiemy „jak wyglądała księżna Alba, kiedy była pełna życia”, parafrazując wypowiedź bohaterki.

Bywa jednak i tak, że w filmie inspirowanym malarstwem ramy kadru nie tylko nie zostają podkreślone w kompozycji, ale wręcz całkowicie się zatracają. Dobrym przykładem ramy unicestwionej w kadrze jest wspomniana już niejednokrotnie sekwencja z ogrodów Aranjuez z *Goi* Carlosa Saury. Filmowy Goya patrzy na parkowe błonia pełne jasnego, dziennego światła z mroków swojej wędrówki przez galerię portretów, co rozsadza ramy czasoprzestrzenne sceny. Nagromadzone w jednym ujęciu „żywe obrazy” tworzą rodzaj intertekstualnych puzzli ułożonych w ogrodach Aranjuez. Połączone zostają nawiązania kompozycyjne i tematyczne do *Ciuciubabki*, *Pajaca* i *Huśtawki* z zacytowanym w formie intertekstualnego *punctum* portretem księżnej Alba w białej sukni oraz z elementami, które choć nie wywodzą się z twórczości Goi, doskonale współgrają w pejzażu utworzonym z malarskich nawiązań, składają się na oniryczną całość, wymykającą się z wszelkich ram – zarówno tych, w jakie zamknął swoje kompozycje Goya, jak i z narracyjnych ram filmu.

Osobną kwestią jest problem ramy, jaką kamera narzuca filmowanemu z bliska obrazowi malarskiemu lub grafice, sprawiając, że „ekran zmienia się w płótno, a widz znajduje się sam na sam z dziełem sztuki, podobnie jak ma to miejsce w muzeum”⁶⁷. Może to dotyczyć zarówno kopii (a więc *quasi*-cytatów) umieszczanych w filmach biograficznych, jak i malarskich oryginałów, pokazywanych często w ten sposób zwłaszcza w dokumentach o sztuce. Narzucenie malarskiej kompozycji innego odgraniczenia niż to, jakie nadał mu sam malarz, niesie ze sobą niebezpieczeństwo dehierarchizacji poszczególnych elementów dzieła⁶⁸ i zmian kompozycyjnych spowodowanych innym rozmiarem⁶⁹. Równocześnie jednak fragmentacja powoduje, że obraz zyskuje dodatkową głębię. Zbliżenie kamery może sprawić, że dzieło sztuki jest zdekonstruowane jako całość, ale w zamian za to wydobyte zostają detale, umykające nieraz uwadze podczas całościowego oglądu⁷⁰.

Dobrym przykładem twórczej fragmentacji obrazu malarskiego jest film *Goya* (1973) Rafaela Salvi. Obrazy układają się tu w rytmiczne całości powtarzających się

⁶⁷ Á. Ortiz, M. J. Piqueras: *La pintura en el cine...*, s. 181.

⁶⁸ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes...*, s. 22.

⁶⁹ Tamże, s. 23.

⁷⁰ M. Barrientos Bueno: *Cine y pintura...*, s. 74.

motywów, a sposób kadrowania, przybliżając poszczególne fragmenty, wydobywa ich nowe sensory. Za sprawą zawężenia ramy nikt nie odgania demonów, które czają się przy łożu umierającego na obrazie z walenckiej katedry. Egzorcysta pozostaje bezradny gdzieś poza ramą kadru, a nurt filmowej narracji zbliża się już ku mrokom *Czarnych malowideł*.

Tego typu zabiegi stosowane są też często w filmach fabularnych. Pięknym przykładem jest czołówka *Volavérunt*, w której poprzez nakładanie obrazów *Mai ubranej* i *Mai nagiej* uzyskany został efekt „rozbierania” słynnej modelki. Równocześnie detale jej ciała (piersi, nogi, oczy, stopa w szpiczastym pantofelku, dłoni, uda) zestawione zostały z detalami fragmentarycznej narracji (kieliszek, wino, wrzucana trucizna, fragment sceny miłosnej), co doskonale oddaje charakter opowieści, zarówno w sensie formalnym (próba rekonstrukcji wydarzeń na podstawie urywków różnych historii), jak i w sensie metaforycznym, gdyż *Maja naga* odegra istotną rolę w fabule filmu. Dodatkowo, dzięki fragmentacji obrazu wydobyty zostaje w czołówce kształt łona mai, w który wpisuje się kieliszek służący być może do otrucia księżnej, co znów powiększa pole semantycznych odczytów.

Fragmentaryczne ujęcia, a także towarzyszące im specyficzne kąty widzenia, znamieny sposób kadrowania i płynne przejścia z jednego obszaru płótna w inny kojarzą się z subiektywnym spojrzeniem widza na dzieło sztuki. Kamera wydaje się podążać za wzrokiem odbiorcy, śledzi szczegóły, wydobywa w zbliżeniach interesujące elementy. Dzieje się tak choćby w *Goi* Saury, gdzie tego typu zabiegi wydobywają symboliczne ułożenie dłoni na portrecie księżnej Alba czy twarze *Panien dworskich* Velázqueza. W tym drugim przypadku jest to skojarzenie wręcz nachalne, gdyż w przeciwużęciach sceny widzimy Goyę podziwiającego słynny obraz.

Film Saury dostarcza również wielu przykładów na wydobywanie przez kamerę malarzkiego detalu ze świata przedstawionego⁷¹, a nie z cytowanych na ekranie płócien. Kamera wielokrotnie kontempluje tu fakturę przedmiotów, śledzi w wielkim planie odbicie światła na gładkim szkle kieliszka, cień broszki, refleksy koloru na naszyjniku czy błysk diamentowego kolczyka. Próbuje zgłębić szorstkość kokardy, sztuczność peruki, delikatność koronkowej mantyli, a w czołówce filmu zachwyca się fakturą dywanu jak abstrakcyjnym pejzażem.

⁷¹ Zob. J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes...*, s. 21.

Analiza filmów zainspirowanych dziełem Goi pozwala na wyodrębnienie czterech zasadniczych metod, jakimi posługują się twórcy przywołujący na ekranie prace mistrza. Są to problemy związane z mniej lub bardziej dosłownie pojmowanym „żywym obrazem” i z towarzyszącym mu zagadnieniem ruchu, a także kwestia intertekstualnego *punctum*, *quasi*-cytatów oraz kinomalarstwa, rozumianego jako malarskość przekazu filmowego, która nie opiera się na cytacie ani też nie stwarza konkretnego *quasi*-cytatu, lecz przywołuje na ekranie typ plastyczności, kojarzony z pewnymi kierunkami malarstwa. Wszystkim tym aspektom towarzyszą rzecz jasna problemy koloru, światła i kompozycji, którym poświęciłam osobne miejsce w tym rozdziale.

Każde z tych zagadnień można by przenieść na grunt badań nad technikami malarskich inspiracji w innych kinematografiach i na przykładach sztuki innych artystów, czego dowodzą przywołane opracowania z zakresu kina światowego. Niewątpliwie szeroki i różnorodny oddźwięk twórczości Goi w filmie hiszpańskim pozwala jednak na przeanalizowanie wszystkich najważniejszych aspektów problemu, bez ryzyka powierzchowności i rozproszenia uwagi w trudnej do ogarnięcia ilości materiału filmowego.

Oczywiście w ramach wyodrębnionych typów inspiracji wykazać można znaczące różnice w ich ekranowej realizacji przez różnych filmowców. Dotyczy to zarówno nawiązań tematycznych, jak i kręgu zagadnień estetycznych i operatorskich. Tak jak „kolor nie istnieje w rzeczywistości, lecz w duszy artysty”⁷², tak też sztuka Goi przefiltrowana jest w kinie przez indywidualne spojrzenie każdego z twórców, co raz jeszcze udowadnia uniwersalny i otwarty na interpretacje charakter sztuki mistrza z Fuendetodos.

⁷² Por. rozdział dziewiąty, s. 267, przypis 1.

Zakończenie

Obecność dzieła i postaci Francisco Goi w kinie hiszpańskim rozpatrywać można z dwóch zasadniczych perspektyw badawczych. Punktem wyjścia może być twórczość i biografia artysty, a celem pracy pokazanie ponadczasowości jego plastycznej wizji na przykładach filmowych oraz wykazanie wpływów rozmaitych opracowań, teorii, poglądów i legend związanych z Goyą na ekranowy wizerunek malarza i sposób wykorzystywania jego prac. Z drugiej strony można położyć nacisk na sam aspekt plastycznej inspiracji w kinie, skupiając się na typologii nawiązań i wpływów oraz ich funkcji w poszczególnych narracjach filmowych.

W mojej rozprawie próbowałam łączyć obie te perspektywy, starając się, poprzez nakreślenie oddziaływania Goi na kino hiszpańskie, ukazać zarazem miejsce mistrza z Fuendetodos w kulturze Hiszpanii, jak i sposoby posługiwania się i wykorzystywania w filmie odniesień do sztuk plastycznych. Wnioski rozprawy koncentrują się więc także wokół tych dwóch zagadnień.

Przede wszystkim, po przeanalizowaniu obszernego zbioru filmów hiszpańskich, obejmującego ponad siedemdziesiąt tytułów, wyłania się interesujący obraz Goi, jako artysty niezmiennie aktualnego, przywoływanego co najmniej od lat dwudziestych ubiegłego wieku aż po dzień dzisiejszy. W twórczości hiszpańskich filmowców znajdują odbicie niemal wszystkie ważniejsze poglądy na temat dzieła artysty, ale też barwne mity i legendy związane z jego osobowością i kolejami życia. Kino oraz serie telewizyjne odzwierciedlają istotną rolę, jaką pełni Goya w kulturze swojego kraju i wpisują się zarazem w szeroki krąg jego oddziaływania na inne dziedziny sztuki, niekiedy czerpiąc z doświadczeń malarzy, dramaturgów, pisarzy czy poetów, którzy w swoich pracach odnosili się do aragońskiego mistrza. Jednocześnie omówiony materiał filmowy staje się świadectwem żywej obecności Goi w hiszpańskim myśleniu o mechanizmach kulturowych, społecznych i politycznych.

Duża rozpiętość czasu, w jakim powstawały analizowane przeze mnie filmy (od 1926 do 2009 roku) sprawia, że na ich podstawie prześledzić można także zmiany w postrzeganiu Goi, które w dużej mierze powiązane są z przemianami na arenie politycznej. O ile na żadnym z etapów hiszpańskiej historii nie zrezygnowano z nawiązań do prac artysty, o tyle sam charakter inspiracji ulega wyrazistym metamorfozom, zwłaszcza jeśli zestawimy ze sobą filmy z okresu dyktatury Franco z tymi zrealizowanymi tuż po przełomie politycznym.

W okresie kina niemego, przed wojną domową z lat 1936–1939, w filmach pojawiają się przede wszystkim kartony dla królewskiej fabryki gobelinów, pozwalające na roztoczenie barwnej wizji Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX wieku. Wyjątkiem jest *El dos de mayo* (*Drugi maja*, 1927) José Buchsa, gdzie inspiracje dziełem Goi z czasów wojny o niepodległość (1808–1814) towarzyszą opowieści o madryckim powstaniu przeciwko wojskom napoleońskim (1808). Jednak dramatyzm scen wojennych przełamany jest tu jeszcze dużą dozą sentymentalizmu właściwego dla filmów z lat dwudziestych, odbiegających od historycznych faktów poprzez *happy end*, w którym na zasadzie *deus ex machina* pojawia się ułaskawienie dla rozstrzeliwanych powstańców, upozowanych na postaci ze słynnego obrazu Goi. Drugim wyjątkiem jest niezachowany niestety do naszych czasów film *Goya que vuelve* (*Goya, który powraca*, 1929) Modesto Alonso, który również wplótł postać i dzieło artysty w historię z 1808 roku.

Filmy powstałe po 1939 roku podporządkowują frankistowskiej ideologii zarówno wizerunek malarza, jak i wybiórczą wizję jego twórczości. Zwykle więc w okresie dyktatury Franco reżyserzy kreują Goyę na drugoplanowego kostumbrystę, tworzącego barwne obrazy z życia ludu, przyjaźniącego się z *majas* i *toreros* i dopełniającego koloryt epoki w filmach historycznych. Dobrym przykładem są: *La maja del capote* (*Maja w płaszczu*, 1943) Fernando Delgado, *María Antonia la Caramba* (1950) Arturo Ruíz Castillo i *La Tirana* (1958) Juana de Orduña. Zdecydowanie unika się tu nawiązań do późnych dzieł artysty, będących gorzką krytyką społeczno-polityczną, wymierzoną w reżim Ferdynanda VII, niekiedy naznaczoną silnym antyklerykalizmem. W nielicznych wypadkach wyjścia poza sielankowy świat kartonów dla królewskiej fabryki gobelinów, odwołania do dzieł i postaci mistrza poddawane były gruntownej cenzurze, nasycane wymową zgodną z założeniami frankizmu i zubożane o niewygodne dla reżimu treści, czego przykładem może być dokument *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1953) José Lópeza Clemante czy telewizyjny *Francisco de Goya* (1969) Manuela Aguado.

Spośród kartonów najczęściej inscenizowane na ekranie były obrazy, pozwalające na zbudowanie wiernego względem oryginału *tableau vivant* i jednocześnie wpisanie w kompozycję ruchu wywiedzionego z samego płótna. Są to: *El baile a orillas de Manzanares* (*Taniec nad brzegiem Manzanares*, 1776), *El paseo de Andalucía* (*Spacer andaluzyjski*, 1777), *La gallina ciega* (*Ciuciubabka*, 1788–1798), *El columpio* (*Huśtawka*, 1779) i *El pelele* (*Pajac*, 1791–1792). Obrazem przywoływanym w każdym niemal (również i późniejszym) filmie, którego akcję osadzono w epoce Goi, jest też *La prade-*

ra de San Isidro (*Łąka San Isidro*, 1788), ukazująca tłumy *madrileños* na tle panoramy Madrytu. Płótno to stanowi również lejtmotyw filmów dokumentalnych. Bardzo popularne w pierwszej połowie XX wieku były na kinowym ekranie także freski z kościółka San Antonio de la Florida (1798) w Madrycie, przywoływano je jednak zwykle jako tło ludowej fiesty lub miłosnych perypetii bohaterów, nie zagłębiając się w analizę samych malowideł. Najbardziej popularną filmową postacią, wywiedzioną z kartonów Goi był natomiast – obok *majas* i *majos* – niewidomy grajek z obrazu *El ciego de la guitarra* (*Ślepy gitarzysta*, 1778), pobrzękujący prawie we wszystkich omawianych filmach od czasów kina niemego aż do lat pięćdziesiątych. Powszechnie przywoływano też w tym okresie ryciny z cyklu *Tauromaquia* (*Tauromachia*, 1814–1816), wprowadzając w ten sposób na ekran wątek korridy.

W późnych pracach Goi szukali z kolei natchnienia reżyserzy opozycyjni, realizujący swoje obrazy głównie pod koniec dyktatury lub w pierwszych latach po śmierci Franco. Wówczas powstała seria filmów próbujących opowiedzieć o życiu i twórczości artysty w nowych warunkach politycznych. Przykładem może być *Goya, historia de una soledad* (*Goya, historia pewnej samotności*, 1970) Nino Quevedo czy serial telewizyjny *Goya* (1985) José Ramón Larraza. Wraz z upowszechnieniem się filmów biograficznych coraz częściej wykorzystywano też Goyowskie portrety – przede wszystkim *La familia de Carlos IV* (*Rodzina Karola IV*, 1800–1801), portrety księżnej Alba w białej sukni (1795) i w czarnej mantyli (1797) oraz liczne autoportrety mistrza, które pomogły stworzyć jego ekranowe wizerunki.

W końcowych latach frankizmu, jeszcze przed zniesieniem cenzury (1977) pojawiła się cała grupa filmów wykorzystujących dzieło Goi w nowych realiach, tworząc nieraz w ten sposób zawoalowane aluzje społeczno-polityczne. Wymienić tu można *Anę i wilki* (*Ana y los lobos*, 1972) Carlosa Saury czy *Pascuala Duarte* (1975) Ricardo Franco. Późniejszymi filmami traktującymi na podobnych zasadach dzieło Goi są *Mama ma sto lat* (*Mamá cumple cien años*) Saury i *Caniche* (*Pudel*) Bigas Luny – oba z 1979 roku. Niewątpliwie dla wielu twórców, działających podczas dyktatury i tuż po niej, był Goya symbolem sprzeciwu wobec panującej ideologii oraz bodźcem do post-frankistowskich rozliczeń. Nieliczne filmy opozycyjne wobec systemu, odwołujące się do aktualnej sytuacji politycznej poprzez dzieło Goi, powstawały już we wczesnym frankizmie, będąc wizytówką Hiszpanii za granicą i mając zaświadczyć o rzekomym liberalizmie cenzury – jest to przypadek *Lamentu dla bandyty* (*Llanto por un bandido*, 1963) Carlosa Saury.

Okres demokracji nie wygasił potrzeby konfrontacji z dziełem wielkiego Aragończyka i zarówno lata osiemdziesiąte, dziewięćdziesiąte jak i pierwsza dekada XXI wieku przyniosły bardzo różnorodne przykłady inspiracji. Postać artysty przywoływano w kinie historycznym – *Volavérunt* (1999) Bigas Luny – i biograficznym, czego przykładem może być *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999) Carlosa Saury. Obrazy i grafiki malarza umieszczano w nowych, często skrajnie różnych kontekstach w filmach takich jak: *Jamón, jamón* (Szyńska, szynka, 1992) Bigas Luny, *La hora de los valientes* (*Godzina odważnych*, 1998) Antonio Mercero, *Tango* (1998) Saury, *Labirynt Fauna* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) Guillermo del Toro czy *Elegia* (*Elegy*, 2008) Isabel Coixet. Po dziś dzień jest Goya obecny w kinie komercyjnym – *Sangre de mayo* (*Krew majowa*, 2008) – ale i w niskobudżetowych projektach artystycznych, jak choćby animacja Luisa Eduardo Aute *Un Perro llamado dolor* (*Pies nazywany bólem*, 2001).

Goya towarzyszył filmowcom w ich refleksji społecznej i politycznej nawet wtedy, gdy nie był dosłownie przywołany na ekranie. Bardzo wyraźnie pozostawał w sposobie myślenia o Hiszpanii, także tej współczesnej, zwłaszcza u wielkich reżyserskich indywidualności, takich jak Luis Buñuel, Carlos Saura czy Bigas Luna.

O ile w czasie reżimu na ekranach królowały odniesienia do kartonów, o tyle po śmierci Franco zaczęto odwoływać się przede wszystkim do mrocznych wizji z *Pinturas negras* (*Czarne malowidła*, 1820–1823) – szczególnie do *Saturno* (*Saturn*) i *Duelo a garrotazos* (*Pojedynek na kije*) – oraz do gorzkiej refleksji społecznej z cyklu *Caprichos* (*Kaprysy*, 1796–1799). W filmach cytujących dzieło Goi poza kontekstem jego epoki te dwa kierunki inspiracji są najsilniejsze po dziś dzień, co wiąże się niewątpliwie z uniwersalnością ich przesłania i nowoczesnością przekazu.

Innym kręgiem goyowskich reminiscencji, popularnym od połowy lat siedemdziesiątych po dzień obecny, jest szereg dzieł z okresu wojny o niepodległość. Graficzny cykl *Los desastres de la guerra* (*Okropności wojny*, 1810–1815) przywoływany jest w kinie najnowszym nie tylko w kontekście hiszpańskich zmagañ z wojskami Napoleona z lat 1808–1814, ale i w opowieściach dotyczących innych konfliktów, a zwłaszcza wojny domowej. Na podobnej zasadzie słynne płótno *Los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío* (*Rozstrzelanie powstańców madryckich*, 1808–1814), będąc ikoną madryckiego powstania, stało się wykraczającym poza swój czas i miejsce symbolem walki wyzwolenczej i jednostki ginącej od salwy anonimowych oprawców.

Interesujące są też filmowe powroty słynnych płócien *La maja desnuda* (*Maja naga*, 1797–1800) i *La maja vestida* (*Maja ubrana*, 1800–1805). Należą one do najczę-

ściej przywoływanych obrazów mistrza – zarówno w filmach biograficznych, historycznych, jak i tych wplatających malarskie cytaty we współczesną narrację. O ile jednak do lat sześćdziesiątych króluje na ekranach przede wszystkim *Maja ubrana*, o tyle w późniejszym okresie przeważa zdecydowanie jej rozebrana wersja. W ten sposób dzieło Goi raz jeszcze wpisuje się w nurty obyczajowych przemian, staje się zwierciadłem zmieniającej się Hiszpanii.

Dokonany przeze mnie podział filmowych reminiscencji tematycznych na trzy główne zagadnienia – wątki biograficzne, wojnę i konteksty społeczne – skłania się bardziej ku perspektywie badawczej ustanawiającej za punkt wyjścia samą twórczość Goi i odnajdującej w niej najważniejsze tematy, do których poprzez dzieło mistrza nawiązywali hiszpańscy reżyserzy. Z takiego ujęcia problemu wyłaniają się również zasadnicze aspekty wykorzystywania w kinie malarskich inspiracji, co pozwala na dokonanie podsumowania z filmoznawczego punktu widzenia i potraktowanie Goi jako artysty, którego złożona twórczość dostarcza egzemplifikacji dla każdego typu plastycznych nawiązań w filmie.

W tym zakresie można wyodrębnić trzy podstawowe rodzaje plastycznych inspiracji, w obręb których wchodzi przykłady z rozdziałów opisujących problem reminiscencji tematycznych. Pierwszym zagadnieniem jest tu aspekt biograficzny. Na tym obszarze możemy mówić o filmach, gdzie malarz pokazany jest jako postać pierwszoplanowa (*Goya* Saury) oraz tych, gdzie pojawia się w tle jako jeden z bohaterów (*Volavérunt*). Drugi i trzeci typ inspiracji wiąże się już nie z samą postacią artysty, lecz z jego dziełem. W przypadku drugim jest ono wykorzystywane dla zbudowania klimatu epoki w filmach historycznych (*Krew majowa*, *Goyescas*). O trzecim typie mówimy natomiast, gdy obraz lub grafika pojawia się w odmiennych kontekstach historycznych, zyskując w ten sposób nowe, często zaskakujące znaczenia i poświadczając tym samym raz jeszcze uniwersalność i ponadczasowość artystycznej wizji mistrza (*Szynka, szynka*)¹.

W to podstawowe rozróżnienie kontekstualne wpisują się formalne typy nawiązań, takie jak *tableau vivant*, aluzja kompozycyjna lub tematyczna, rodzaj plastycznego oddziaływania nazywany kinomalartwem, inspiracje w zakresie scenografii i charakterystyki czy użycie obrazu jako mniej lub bardziej znaczącego przedmiotu umieszczonego

¹ Zob. szerzej J. Aleksandrowicz: *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116.

w kadrze filmowym. Każde z tych rozwiązań może charakteryzować się różnym stopniem dosłowności, być w większym lub mniejszym stopniu rozpoznawalne i czytelne dla widza. Niekiedy inspiracje plastyczne przejawiają się wyłącznie w warstwie ideowej filmu. Staje się to niejednokrotnie trudne do wyśledzenia dla odbiorcy i powoduje, że należy mówić bardziej o skojarzeniach niż o oczywistych wpływach lub też skłania do odwoływania się do wypowiedzi samych reżyserów dla potwierdzenia słuszności tych skojarzeń. W filmach historycznych z kolei nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozgraniczenie wpływów konkretnego malarza od przywołania kolorytu epoki na podstawie innych źródeł, co stwarza ryzyko nadinterpretacji. Trzeba też pamiętać, że pewne motywy mogą pojawiać się w kinie niekoniecznie jako elementy Goyowskiej ikonografii, lecz jako wyróżniki epoki, o której zaświadczył artysta w swojej twórczości.

Całościowe spojrzenie na omówioną w rozprawie filmografię ujawnia szereg interesujących zbieżności odnośnie do przywoływanych przez hiszpańskich reżyserów prac mistrza z Fuendetodos. Jak już wspomniałam, bardzo wyraźnie rysują się powiązania pomiędzy wizją Goi, dominującą w danym okresie dziejów Hiszpanii, a charakterem plastycznych inspiracji. Powiązania te jednak dotyczą nie tylko wyboru określonych dzieł, ale też sposobu przywołania ich na ekranie.

W tym zakresie wydobyć można dwie zasadnicze tendencje. Pierwsza koncentruje się wokół *tableau vivant* i dotyczy kina niemego oraz większości sztandarowych produkcji frankistowskich (mniej więcej do lat pięćdziesiątych). Oczywiście w tym okresie ogromnie zmienił się język kina i charakter filmowych „żywych obrazów” – w kolejnych latach stawały się one coraz mniej nachalne, ztracały sztuczne upozowanie postaci, przełamywały ruchem rygorystyczną wierność malarskiej kompozycji. Niezmiennie jednak w pierwszej połowie XX wieku plastyczne cytaty występowały wyłącznie w filmach historycznych, a więc tam, gdzie dzieło Goi mogło być wykorzystane dla oddania klimatu Hiszpanii z przełomu XVIII i XIX stulecia. W schyłkowym okresie dyktatury – pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych – pojawiły się filmy, które wplatając dzieło Goi w konteksty historyczne wydobyły z niego głębię i ponadczasowość przekazu, niekiedy wykorzystując je także do antyfrankistowskich aluzji politycznych. Pierwotna nachalność „żywego obrazu” coraz bardziej ustępuje miejsca mniej rzucającym się w oczy odniesieniom, odczytywanym wyłącznie przez wykształconych widzów. Tendencja ta rozwinęła się w późniejszym kinie, gdzie twórczość Goi służy przede wszystkim do uniwersalnych aluzji, przenoszących ją ponad epokę, w której powstała i wikłających zarazem w rodzaj intertekstualnej gry z odbiorcą. Może on

odczytać mniej lub bardziej ukryty w filmie plastyczny przekaz, wzbogacając w ten sposób odbiór filmu, lub też pozostać na poziomie samej fabuły, nie wchodząc w subtelności malarskich odniesień. W kinie najnowszym tradycyjnie rozumiany „żywy obraz” pojawia się już niemal wyłącznie pod pretekstem ukazania malarza przy pracy i pozujących mu modeli w filmach historycznych.

Rzecz jasna, w przykłady goyowskich inspiracji obfituje również kino światowe. W mojej rozprawie celowo ominęłam ten aspekt, koncentrując się na funkcjonowaniu Goi w filmie hiszpańskim i próbując ukazać w ten sposób znaczenie mistrza w kulturze jego kraju. Niewątpliwie jednak prześledzenie sposobów postrzegania artysty poza granicami Hiszpanii stanowi czołowy postulat badawczy, wynikający z niniejszej pracy. Podobnie jak w kinie hiszpańskim, obecność Goi w innych kinematografiach obserwujemy od lat dwudziestych ubiegłego stulecia po dziś dzień. Możemy odnaleźć w niej przede wszystkim przykłady filmów biograficznych, naznaczonych zwykle romantyczną legendą o miłości artysty do księżnej Alba, doskonale spełniającą warunki produkcji komercyjnych. Wymienić tu można takie filmy jak: *The naked maja* (*Naga maja*) Henry’ego Kostera (1958), *Goya* Wilhelma Semmelrotha (1969), *Goya* (*Goya – oder Der arge Weg der Erkenntnis*, 1971) Konrada Wolfa, *Goya and the Naked Maja* (*Goya i naga maja*, 1998) Joe’go D’Armato i *Goya: Awakened in a Dream* (*Goya: rozbudzone marzenie*, 1999) Richarda Mozera. Pojawiają się też opowieści wplatające twórczość Goi w rozmaite zakresy tematyczne, od czarnoksiężstwa – *Häxan o Häxan* (1921) Benjamina Christensena i *La visione del Sabba* (*Wizja sabatu*, 1988) Marco Bellocchio – po szaleństwo Don Quijota, walczącego z wiatrakami w *Don Quijote* (1933) Georga Wilhelma Pabsta, poprzez okrucieństwa wojny w *Popiołach* (1965) Andrzeja Wajdy czy *Demonach wojny według Goi* (1998) Władysława Pasikowskiego i kreację artystyczną w *Passion* (*Pasja*, 1982) Jeana-Luca Godarda. Bywa i tak, że perspektywy dzieła i biografii zbiegają się ze sobą, jak dzieje się na przykład w *Duchach Goi* (*Goya’s Ghosts*, 2006) Miloša Formana, gdzie artysta jest jednym z głównych bohaterów, a jednocześnie wątek inkwizycji (oraz – w mniejszej skali – prostytucji) widziany jest poprzez pryzmat jego prac. Zdarza się, że dzieło mistrza dostarcza jedynie pretekstu sensacyjnej fabule, jak w filmie *The Happy Thieves* (*Szczęśliwi złodzieje*, 1961) George’a Marshalla (znanym też pod tytułem *The Oldest Confession*). Niekiedy bywa wykorzystane przez twórców awangardowych, czego ciekawym przykładem jest *Vitesse* (*Szybkość*, 1933) Pippo Orianiego, bądź jest tematem filmów dokumentalnych, jak w przypadku *Les desastres de la Guerre* (*Okropności wojny*, 1951) Pierre’a Kasta. Czasem

obraz pełni rolę dekoracji, jak w *Dr. No* (1962) Younga Terence'a – jednym z filmów o przygodach Jamesa Bonda, gdzie na ścianie karaibskiej kryjówki wisi portret księcia Wellingtona pędzla Goi. Niektórzy krytycy podkreślają mniej dosłowny, trudniejszy do wyśledzenia wpływ Goi na szeroko rozumiane kino wojenne², na twórczość Federico Felliniego³ czy na wczesne animacje Walta Disneya⁴. Wszystkie te odniesienia, a także wiele innych, pojawiają się jednak w rozmaitych tekstach na zasadzie pojedynczych przykładów, brak więc ujęcia scalającego i systematyzującego.

Inne kwestie, które mogłyby stać się przyczynkami do dalszych badań, to powiązania muzyczne plastycznych inspiracji, których wagę zaznaczał w swojej pracy José Camón Aznar⁵, a także związki filmowych nawiązań do Goi z pracami innych malarzy, zestawianymi nieraz przez reżyserów z dziełami aragońskiego mistrza. Rozwinąć można by również temat oddziaływania Goi w kinie wobec odniesień do twórczości artysty, pojawiających się na obszarze innych sztuk oraz problematykę rozwiązań formalnych, stosowanych w kinie dla przywołania kontekstów grafiki i malarstwa. Odrębną kwestią jest, zasygnalizowany przeze mnie jedynie, problem zgodności historycznej w filmach poświęconych postaci artysty.

Osobnym zupełnie i niezwykle złożonym zagadnieniem, w które wpisuje się moja rozprawa, nie przynosząc jednak na tym polu ostatecznych rozstrzygnięć, jest Goya rozumiany jako znak kultury i jedna z najbardziej rozpoznawalnych ikon hiszpańskości. Twórczość malarza z Fuendetodos przenika całą kulturę Hiszpanii, a charakter filmowych inspiracji wynika nie tylko ze swoistości jego dzieła, ale też ze związków z goyowskimi odniesieniami rodem z innych dziedzin sztuki. Odrębnym, bardzo ważnym aspektem jest powiązanie twórczości i biografii Goi z hiszpańską tożsamością narodową. Bez nakreślonego w ten sposób tła niemożliwe byłoby przyjrzenie się w pełni odniesieniom filmowym.

² Zob. E. Arumí: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, n° 3, s. 262.

³ Zob. tamże, s. 264–266.

⁴ Zob. J. L. Borau: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Pról. F. Calvo Serraller. Madrid 2003, s. 46.

⁵ J. Camón Aznar: *La cinematografía y las artes*. Madrid 1952, s. 24.

Odniesienia te wykraczają poza ramy niniejszej rozprawy – skupiającej się wyłącznie na najbardziej wyrazistych inspiracjach. W dalszych badaniach niewątpliwie można by pokusić się o wpisanie Goi w szerszy krąg hiszpańskiej kultury filmowej i o próbę wydobycia zeń pewnego typu wrażliwości artystycznej oraz kulturowych i tematycznych klisz. Trzeba być jednak w tej sferze niezwykle ostrożnym, gdyż zbyt pochopne powiązanie kulturowych nici prowadzi często do stereotypów i uproszczeń. Przykładem może być następujący fragment tekstu Piotra Wojciechowskiego na temat *Tanga Carlosa Saury*: „Oglądając *Tango* warto pomyśleć o tym, jak mocne są iberyjskie tradycje kinowe, ile nitek sentymentu i wspólnoty łączy dzieła Buñuela, Saury i Almodóvara, malarstwo Goi, mistykę Jana od Krzyża, powieści Unamuno, poezję Lorki i Machado, filozofię Ortegi y Gasset, obyczaje religijne i kult korridy. Wszystko to i wiele więcej składa się na tę kulturową tkanę, ciągle mającą walor egzotyki”⁶.

Ujęcie Wojciechowskiego, sprowadzające Hiszpanię do kilkunastu sztandarowych ikon (i to w sytuacji gdy film, choć wyreżyserowany przez hiszpańskiego reżysera, opowiada przecież o historii Argentyny) jest rażącą generalizacją, nierzadką i u innych autorów. Równocześnie jednak zastanawiające jest wzajemne przenikanie się motywów w rozmaitych tekstach kultury hiszpańskiej. Wiele z nich wiąże się niewątpliwie z twórczością Francisco Goi, w której ikony walki o niepodległość z okresu kształtowania narodowej tożsamości stapiają się z przenikliwą obserwacją hiszpańskiego społeczeństwa, z mitem korridy, z motywem cierpienia i odartej z patosu śmierci, ale i z barwnym, kipiącym życiem światem *majas* i *majos*. Obrazy minionej epoki przekształcają się tu w kulturowe archetypy i stają się kluczem do wielu współczesnych koncepcji hiszpańskości. Dlatego też poza opisanym w rozprawie kręgiem najbardziej wyrazistych, niebudzących wątpliwości filmowych odwołań, można mówić o rozmaitych skojarzeniach, o cyrkulacji wątków tematycznych i motywów kompozycyjnych, które – choć często trudne do rzetelnego udokumentowania – stanowią fascynujący materiał dla dalszych badań.

Nie ulega wątpliwości, że temat inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim nie może zostać uznany za zamknięty. Z pewnością kolejne lata przyniosą następne filmy odwołujące się do prac mistrza z Fuendetodos, a przemiany kulturowe, społeczne i polityczne otwierać będą nowe ścieżki ich interpretacji. Francisco Goya, a wraz z nim wszystkie jego twarze – kostumbrysty, mrocznego wizjonera, kronikarza oświeceni-

⁶ P. Wojciechowski: *Taniec życia*. „Film” 1999, nr 4, s. 73.

wych mód i wojennych okrucieństw, człowieka z ludu i przenikliwego myśliciela, portrecisty, satyryka i tyle innych – powracać będą jako ikony hiszpańskiej kultury, ale też jako uniwersalne wizje ludzkiej natury, czytelne niezależnie od szerokości geograficznej i wykraczające poza swój czas. Nie bez powodu Julián Gállego Serrano zatytułował jeden ze swoich tekstów na temat malarza *Goya hombre contemporáneo* (*Goya – człowiek współczesny*)⁷. Współczesność dzieła artysty to nie tylko prekursorstwo techniczne, ale także pewien typ refleksji bliskiej kolejnym pokoleniom twórców i odbiorców. W owej niezwyklej aktualności tkwi z pewnością w dużej mierze istota nieustających powrotów do Goi. Jako twórca przełomu wieków i przejścia pomiędzy sztuką dawną a nowoczesną, jako świadek swojego czasu, ale i artysta wykraczający myślą daleko poza swą epokę, otwiera szerokie pole możliwości dla nawiązań i nowych odczytań, a jednocześnie jest jak zagadka, która wciąż kusi brakiem ostatecznego rozwiązania.

⁷ Zob. J. Gállego Serrano: *Goya hombre contemporáneo*. W: *Conversaciones sobre Goya y arte contemporáneo*. Zaragoza 1981, s. 24.

Filmografia

Filmy fabularne

1926

El Conde de Maravillas (Hrabia de Maravillas). Reżyseria: José Buchs. Scenariusz: José Buchs, José Fors na podstawie powieści *Le Chevalier D'Harmental* Alexandre Dumasa (ojca). Zdjęcia: Agustín Macasoli. Występują: Pedro Larrañaga, José Montenegro, Carmen de Toledo, Consuelo „Chelito” Portela, Modesto Rivas, María J. Sánchez, Rafael Calvo, Eugenio Gisbert, Francisco Martí, Víctor Pastor, Luisa Jerez, Fernando Díaz de Mendoza, Evaristo Vedia, José Balsalobre, Gerardo Cifrián, Amelia Muñoz, Luis Muñoz, María Anaya. Hiszpania.

1927

El dos de mayo (Drugi maja). Reżyseria: José Buchs. Scenariusz: José Buchs, Federico de Oliván. Zdjęcia: Enrique Blanco. Występują: Maximiliano F. Alaña, Alberto Barrena, María Comendador, José de la Fuente, Fernando Díaz de Mendoza, Aurora García Alonso, Antonio Mata, José Montenegro, Amelia Muñoz, Felipe Reyes, Amelia Sánchez, Dolores Valero, Manuel Soriano, Baron de Kordy. Hiszpania.

1928

La Condesa María (Hrabina María). Scenariusz: Benito Perojo i Carmen Carreras. Reżyseria: Benito Perojo. Zdjęcia: Maurice Desfassiaux, Nicolas Roudakoff. Występują: Andrée Standard, García Kolhy, José García Nieto, María Josefa Sánchez, Rosario Pino, Sandra Milowanoff, Valentín Parera. Hiszpania.

Pepe-Hillo. Scenariusz i reżyseria: José Buchs. Zdjęcia: Agustín Macasoli. Występują: Ángel Alcazar, José Baviera, María Caballé, Rafael Crisbal, José María Alonso Pesquera, Pablo Lalanda, María Antonieta Monterreal, Enriqueta Palma, Blanca Reodríguez, Felipe Reyes, Emilio Santiago. Hiszpania.

1929

Goya que vuelve (Goya, który powraca). Reżyseria: Modesto Alonso. Scenariusz: Antonio García Guzmán. Zdjęcia: Domingo Blanco, Lorenzo Gazapo. Scenografia: Modesto Alonso. Występują: Antonio Mata, Aurea Azcárraga, Adolfo Bernáldez, Manuel Ruiz de Velasco. Hiszpania.

1942

Goyescas. Scenariusz i reżyseria: Benito Perojo. Zdjęcia: Cesar Benitez. Muzyka: Enrique Granados. Występują: Imperio Argentina, Rafael Rivelles, Armando Calvo, Manuel Morán, Ramón Marlori, Juan Calvo, Antonio Casas, José Latorre, Marina Torres, Carolina Jiménez, Manuel Requena, Carmen Ponce de León. Hiszpania.

1943

El abanderado (Chorąży). Scenariusz i reżyseria: Eusebio Fernández Ardavín. Zdjęcia: Hans Scheib, Julián de la Flor. Muzyka: Joaquín Turina, Jesús García Leoz. Występują: Alfredo Mayo, Isabel de Pomés, Mercedes Vecino, José Nieto, Manuel Morán, Raúl Cancio, Julio Rey de las Heras, Carlos Muñoz, José M^a Seoane, Ramón Polo, José Jaspe, Manuel Soto, Manolita Morán, Andrés Pacheco. Hiszpania.

La maja del capote (Maja w płaszczu). Reżyseria: Fernando Delgado. Scenariusz: Fernando Delgado, Joaquín Dicenta (hijo). Zdjęcia: Enzo Riccioni. Muzyka: Jesús García Leoz. Występują: Faustino Breña, Juan Calvo, Estrellita Castro, Manuel del Pozo „Rayito”, Manuel Requena, Jacinto San Emeterio, Bartolomé Soler, Carmen Vargas, Rafaela Satorres. Hiszpania.

1950

María Antonia la Caramba. Scenariusz i reżyseria: Arturo Ruiz Castillo. Zdjęcia: Ricardo Torres, César Benitez. Muzyka: Jesús García Leoz, originales de Juan Quintero, Rafael de León, Manuel L. Quiroga. Występują: Antoñita Colomé, Alfredo Mayo, Rafael Albaicín, Guillermo Marín, Mary Lamar, Francisco Rabal, Mario Berriatúa, Manuel Dicenta, Francisco Pierrá, María Dolores Pradera, Julia Caba Alba, Arturo Marín, Aníbal Vela, Mary Carmen Obregon, Fernando Aguirre, Ramón Elías, Félix Briones, Julia Pachelo, Jesús „Jesusín” Varela, Casimiro Hurtado, Mario Morales, Antonio Padilla, Juanita Mansó, Concha López Silva, Emilia Escudero, „Los Pelaos”. Hiszpania.

1958

La Tirana. Reżyseria: Juan de Orduña. Scenariusz: Antonio Mas Guindal. Zdjęcia: Cecilio Paniagua. Muzyka: Juan Solano. Występują: Paquita Rico, Gustavo Rojo, José Moreno, Nùria Espert, Virgilo Teixeira, Luz Márquez, Ricardo Hurtado,

Pedro López Lagar, Vicky Lagos, Mary Delgado, Marta Flores, Consuelo de Nieva, Manuel Falta. Hiszpania.

1963

Llanto por un bandido. (Lament dla bandyty). Reżyseria: Carlos Saura. Scenariusz: Carlos Saura, Mario Camús. Zdjęcia: Juan Julio Baena. Muzyka: Carlo Rustichelli. Występują: Francisco Rabal, Lea Massari, Philippe Leroy, Lino Ventura, Manuel Zarzo, Silvia Solar, Fernando Sánchez Polack, Antonio Prieto. Hiszpania, Włochy.

1970

Goya, historia de una soledad (Goya, historia pewnej samotności). Reżyseria: Nino Quevedo. Scenariusz: Juan Casarabea. Zdjęcia: Luis Cuadrado. Muzyka: Luis de Pablo. Występują: Francisco Rabal, Irina Demick, Marche Abreu, Jacques Perrin, José María Prada, Luis Morris, Marisa Paredes, Julio Montserat, Hugo Blanco, Teresa del Rio, Ricardo Merino, María Asquerino, Enriqueta Carballeira, José Espinosa, Teresa Rabal. Hiszpania.

1972

Ana y los lobos (Anna i wilki). Reżyseria: Carlos Saura. Scenariusz: Carlos Saura, Rafael Azona. Zdjęcia: Luis Cuadrado. Muzyka: Luiz de Pablo. Występują: Geraldine Chaplin, Fernando Fernán Gómez, José María Prada, José Vivó, Rafaela Aparicio, Charo Soriano. Hiszpania.

1973

El espíritu de la colmena (Duch roju). Reżyseria: Víctor Erice. Scenariusz: Víctor Erice i Ángel Fernández Santos. Zdjęcia: Luis Cuadrado. Muzyka: Luis de Pablo. Występują: Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Ana Torrent, Isabel Tellería, Laly Soldevilla, Miquel Picazo, Juan Margallo, José Villasante. Hiszpania.

Goya. Reżyseria: Rafael J. Salvia. Scenariusz: José Camón Aznar. Zdjęcia: José F. Aguayo. Muzyka: Salvador Ruiz de Luna. Występują: Francisco Sánchez, Modesto Blanch, José Ramon, Ángel María Baltanás, Vincente Baño, Pilar Calvo, Manuel Bustamante, Gabriel Llopart, Antonio Carrera, Sélica Torcal, José Casín, Paloma Escola, Amelia Rodriguez, José Ángel Juanes, José María Cordero, Matilde Conesa. Hiszpania.

La prima Angélica (Kuzynka Angelica). Reżyseria: Carlos Saura. Scenariusz: Carlos Saura, Rafael Azcona. Zdjęcia: Luis Cuadrado. Występują: José Luis López

Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado, Lola Cardona, Encarna Paso, Pedro Sempson, María Clara Fernández de Loayza, Julieta Serrano, Josafina Díaz, José Luis Hredia, María de la Riva, Luis Peña, Marisa Porcel, Antonio Canal. Trinidad Rugero. Hiszpania.

1974

Le fantôme de la liberté (Widmo wolności). Reżyseria: Luis Buñuel. Scenariusz: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Zdjęcia: Edmond Richard. Występują: Jenny Astruc, Claude Piéplu, Michel Piccoli, Hélène Perdrière, François Maistre, Pierre Maguelon, Marie-France Pisier, Adolfo Celi, Julien Bertheau, Monica Vitti, Jean-Claude Brialy, Paul Frankeur. Francja, Włochy.

1975

Pascual Duarte. Reżyseria: Ricardo Franco. Scenariusz: Emilio Martínez Lázaro, Elías Quereza, Ricardo Franco na podstawie powieści Camilo José Celi *La familia de Pascual Duarte*. Zdjęcia: Luis Cuadrado. Muzyka: Luis de Pablo. Występują: José Luis Gómez, Paca Ojea, Héctor Alterio, Diana Pérez de Guzmán, Eduardo Calvo, Joaquín Hinojosa, Maribel Ferrero, Eduardo Bea, Francisco Casares, Eugenio Navarro, Carlos Oller, José Luis Baringo, Carmen de León. Hiszpania.

1979

Caniche (Pudel). Scenariusz i reżyseria: Bigas Luna. Zdjęcia: Pedro Aznar. Występują: Ángel Jové, Consol Turá, Linda Pérez Gallardo, Cruz Tovar, Sara Grey, Marta Molins. Hiszpania.

Mamá cumple cien años. (Mama ma sto lat). Scenariusz i reżyseria: Carlos Saura. Zdjęcia: Teo Escamilla. Muzyka: Federico Chueca, Franz Schubert, Manuel García, Manuel Garrido. Występują: Geraldine Chaplin, Amparo Muñoz, Fernando Fernán-Gómez, Rafaela Aparicio, Norman Brisky, Charo Soriano, José Vivó, Angeles Torres, Elisa Nandi, Rita Maiden, Monique Ciron. Hiszpania.

1984

Los zancos (Szczudła). Scenariusz i reżyseria: Carlos Saura. Zdjęcia: Teo Escamilla. Występują: Fernando Fernán Gómez, Laura del Sol, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Amparo Soto, Enrique Pérez, José Yepes, Adriana Ozores. Hiszpania.

1987

Divinas palabras (Słowa boże). Reżyseria: José García Sánchez. Scenariusz: José García Sánchez, Enrique Llovet. Zdjęcia: Fernando Arribas. Muzyka: Milladoiro.

Występują: Ana Belén, Francisco Rabal, Imanol Arias, Esperanza Roy, Aurora Bautista, Juan Echanove, Francisco Merino, Rebeca Tébar. Hiszpania.

1990

¡Ay, Carmela! Reżyseria: Carlos Saura. Scenariusz: Carlos Saura i Rafael Azcona na podstawie dramatu José Sachsa Sinisterry. Zdjęcia: José Luis Alcaine. Muzyka: Alejandro Massó. Występują: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Razza, Edward Zentara, Mario de Candia, José Sancho, Antonio Fuentes, Chema Marzo, Silvia Casanova, Alfonso Guirao, Felipe Vélaz. Hiszpania, Włochy.

1992

Jamón, jamón (Szynka, szynka). Reżyseria: Bigas Luna. Scenariusz: Cuca Canalias, Bigas Luna. Zdjęcia: José Luis Alcaine. Muzyka: Nicola Piovani. Występują: Penélope Cruz, Javier Bardem, Jordi Mollá, Stefania Sardelli, Anna Galiena, Juan Diego. Hiszpania.

1998

La hora de los valientes. Reżyseria: Antonio Mercero. Scenariusz: Antonio Mercero y Horacio Valcárcel. Muzyka: Bingen Mendizábal. Zdjęcia: Jaime Peracaula. Występują: Gabino Diego, Adriana Ozores, Luis Cuenca, Leonor Watling, Ramón Langa, Héctor Colomé, Javier González, Ramón Aguirre, Aten Soria, Juan José Otegui, José María Pou, Rocío Calvo. Hiszpania.

La niña te tus ojos (Dziewczyna marzeń). Reżyseria: Fernando Trueba. Scenariusz: Rafael Azcona, David Trueba, Carlos López, Manuel Ángel Egea. Zdjęcia: Javier Aguirresarobe. Muzyka: Antoine Duhamel. Występują: Penélope Cruz, Antonio Resines, Neus Asensi, Jesús Bonilla, Loles León, Jorge Sanz, Rosa María Sardá, Santiago Segura, Mirosláv Táborský, Johannes Silberschneider, Karel Dobry, Götz Otto, María Barranco, Juan Luis Galiardo, Hanna Schygulla, Heinz Rilling. Hiszpania.

Tango. Scenariusz i reżyseria: Carlos Saura. Zdjęcia: Vittorio Storaro. Muzyka: Lalo Schiffrin. Choreografia: Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Ana María Stekelman. Występują: Miquel Ángel Solá, Cecilia Narova, Mia Maestro, Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Sandra Ballesteros Elman, Juan Luis Galiardo. Argentyna, Hiszpania.

1999

Goya en Burdeos (Goya). Reżyseria: Carlos Saura. Zdjęcia: Vittorio Storaro. Muzyka: Roque Baños. Występują: Francisco Rabal, José Coronado, Dafne Fernández, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Joaquín Climent, Cristina Espinosa, Paco Catalá, Mario de Candia, José María Pou. Hiszpania, Włochy.

Volavérunt. Reżyseria: Bigas Luna. Scenariusz: Bigas Luna, Cuca Canals. Zdjęcia: Paco Famenia. Muzyka: Alberto Garcia Demestres. Występują: Aitana Sánchez Gijón, Jordi Molà, Jorge Perugorria, Penélope Cruz, Stefania Sandrelli, Zoe Berriatúa, Olivier Achard, María Conchita Alonso, Jean-Marie Juan, Empar Ferrer, Ayanta Barilli, Fermin Reixach, Carlos Bardem, José Cantero. Hiszpania, Francja.

2001

Un perro llamado dolor (Pies nazywany bólem). Scenariusz i reżyseria: Luis Eduardo Aute. Muzyka: Silvio Rodríguez, Suso Sáiz, Moraíto Chico, Luis Eduardo Aute. Montaż: Javier Núñez. Hiszpania.

Sin vergüenza (Bez wstydu). Reżyseria: Joaquín Oristrell. Zdjęcia: Jaume Peracaula. Muzyka: José Carlos Gómez. Występują: Verónica Forqué, Daniel Giménez Cacho, Candela Peña, Carmen Balagué, Elvira Lindo, Marta Etura, Daniel Martín, Jorge Sanz, Rosa María Sardá, Raúl García, Nur Al Levi, Cecilia Freire, Susana Rubio. Hiszpania.

2004

El séptimo día (Siódmy dzień). Reżyseria: Carlos Saura. Scenariusz: Ray Loriga. Zdjęcia: Francois Lartique. Muzyka: Roque Baños. Występują: Juan Diego, José Luis Gómez, José Garcia, Victoria Abril, Yohana Cobo, Eulalia Ramón, Ramón Fontseré, Carlos Hipólito, Oriol Vila, Ana Wagener, Juan Sanz, Elia Galera, Antonio de la Torre, Joaquín Notario, Mariví Bilbao. Hiszpania.

2006

El Laberinto del Fauno (Labirynt Fauna). Reżyseria i scenariusz: Guillermo del Toro. Zdjęcia: Guillermo Navarro. Muzyka: Javier Navarrete. Efekty specjalne: Everett Burrell. Maski: David Martí. Występują: Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú, Ariadna Gil, Alex Angulo, Doug Jones. Hiszpania, Meksyk.

2008

Elegy (Elegia). Reżyseria: Isabel Coixet. Scenariusz: Nicholas Meyer. Zdjęcia: Jean-Claude Larrieu. Występują: Ben Kingsley, Penélope Cruz, Patricia Clarkson, Dennis Hopper, Peter Sarsgaard, Deborah Harry. USA.

Sangre de mayo (Krew majowa). Reżyseria: José Luis Garci. Scenariusz: José Luis Garci, Horacio Valcárcel na podstawie *Episodios Nacionales* Benito Pérez Galdósa. Zdjęcia: Félix Monti. Muzyka: Pablo Cervantes. Występują: Quim Gutiérrez, Paula Echeverría, Natalia Millán, Lucía Jiménez, Miguel Rellán, Tina Sáinz, Carlos Larrañaga, Francisco Algora, José Carabias, Manuel Galiana, Fernando Guillén Cuervo, Fernando Guillén, Carlos Hipólito, María Kosty, Ramón Langa, Enrique Villén. Hiszpania.

2009

El tres de mayo (Trzeci maja). Scenariusz i reżyseria: Luis María Ferrández, Alejandro Áboli. Zdjęcia: Luis Bellido. Muzyka: José Sánchez Sanz. Występują: Irene Escolar, Iker Lastra, Jorge Casaldueiro, Ricardo Arroyo. Hiszpania.

Seriale i filmy telewizyjne

1969

Francisco de Goya. Scenariusz i reżyseria: Manuel Aguado, Domingo Almendros, Ricardo Blasco, Esteban Durán, Juan Guerrero Zamora, Josefina Molina. Występują: Julio Goróstegui, Blas Martín, Francisco Morán, Asunción Villamil, José Vivó. Hiszpania.

1974

Goya o la impaciencia (Goya lub niecierpliwość). Odcinek serii TVE *Los Pintores del Prado (Malarze z Prado)*. Reżyseria: José Antonio Paramo. Scenariusz: Julián Gallego. Zdjęcia: Federico G. Larraya. Występują: Pedro Sender, Sonsoles Benedicto, Miguel Angel, Jesús Enguita, Enrique Cerro, Jesús Franco, José Crespo, Gabriel Llopart, Adolfo Tous, Victorico Fuentes, Juan Cristobal González, Pascual Barrachina, Emilio Mellado, Roberto Cruz. Hiszpania.

1976

Curro Jiménez. Scenariusz: Antonio Larreta. Reżyseria: Antonio Drove, Mario Camus, Joaquín Romero Marchenet. Występują: Sancho Gracia, Álvaro de Luna, José Sancho, Francisco Algora, Eduardo García, Pilar Velázquez. Hiszpania.

1977

Francisco de Goya. Odcinek serii TVE *Paisaje con figuras* (*Pejzaż z postaciami*).

Reżyseria: Emilio Martínez-Lázaro. Scenariusz: Antonio Gala. Zdjęcia: Hans Bürmann. Występują: Javier Loyola, Francisco Merino. Głosy: Francisco Sanchez, Claudio Rodriguez, Rafael de Penagoz. Hiszpania.

1982

Máscara negra (*Czarna maska*). Seria TVE. Postać Goi pojawia się w odcinku siódmym, zatytułowanym *El robo del Conde de Orgaz* (*Kradzież „Hrabiego Orgaza”*). Reżyseria: Antonio Giménez Rico, Emilio Martínez Lázaro, José Antonio Páramo. Scenariusz: Manuel Matji, Antonio Larreta, Guido Castillo y Duccio Tessari. Występują: Sancho Gracia, Nuria Gallardo, Manolo Zarzo, Jorge Rigaud, Estanis González, Francisco Merino, Walter Vidarte, Kiti Manver, Antonio Casas, Margarita Calahorra, Nuria Gallardo, Marisa Paredes. Hiszpania.

1983

Los desastres de la guerra (*Okropności wojny*). Reżyseria: Mario Camus. Scenariusz: Rafel Azcona, Jorge Semprum, Eduardo Chamorro. Zdjęcia: Fernando Arribas. Montaż: José Luis Berlanga. Muzyka: Antón García Abril. Występują: Francisco Rabal, Sancho Gracia, Manuel Aleksandre, Manolo Zarzo, Toni Isbert, Mario Pardo, Paco Cecilio. Hiszpania, Francja.

1985

Goya. Reżyseria: José Ramón Larraz. Scenariusz: Antonio Larreta, Gabriel Castro, Salvador Pons, Antonio Isasi-Isasmendi, Jon Churchman, Philip Broadley. Zdjęcia: Fernando Arribas. Muzyka: Xavier Montsalvatge. Występują: Enric Majó, Laura Morante, Raf Vallone, Carlos Larrañaga, Alberto Closas, Juanjo Puigcorbé, Marisa Paredes, Jeaninne Mestre, Rosalia Dans, Kity Manver, Manuel Gil. Hiszpania.

Filmy dokumentalne

1930

Esencia de verbena (*Istota fiesty*). Reżyseria: Ernesto Giménez Caballero. Zdjęcia: S. Pérez de Pedro. Występują: Polita Bedrosan, Goyanes, Ramón Gómez de la Serna, Pérez Ferrero, Samuel Ros. Hiszpania.

1944

Aquel Madrid de Goya (Tamten Madryt Goi). Reżyseria: Manuel Hernández Sanjuán.
Scenariusz: Santos Núñez. Zdjęcia: José María Hernandez Sanjuán. Muzyka:
Eugenio González. Komentarz: Juan de Orduña. Hiszpania.

1948

Goya. Reżyseria: José María Elorrieta. Scenariusz: Antonio Palacios, José María Elorrieta. Zdjęcia: Tomás Duch. Hiszpania.

1953

Los desastres de la guerra (Okropności wojny). Reżyseria: José López Clemente.
Scenariusz: Manuel Hernández Sanjuán. Hiszpania.

Torero a caballo (Toreador na koniu). Reżyseria i zdjęcia: José H. Gan. Scenariusz:
Santos Núñez. Hiszpania.

1954

Cacería en el Prado (Polowanie w Prado). Reżyseria: José María i Manuel Hernández Sanjuán. Scenariusz: José López Clemente. Zdjęcia: José María i Manuel Hernández Sanjuán. Hiszpania.

Tauromaquia (Tauromachia). Scenariusz, reżyseria i komentarz: José López Clemente.
Zdjęcia: Manuel Hernández Sanjuán. Muzyka: Ángel Barrios. Hiszpania.

1957

Oración en Piedra: la catedral de Toledo (Modlitwa w kamieniu: katedra w Toledo).
Scenariusz i reżyseria: Manuel Domínguez. Zdjęcia: Manuel Rojas. Muzyka:
Salvador Ruiz de Luna. Narracja: Téofilo Martínez. Hiszpania.

San Antonio de la Florida. Scenariusz, reżyseria i komentarz: Santos Núñez. Zdjęcia:
Manuel Hernández Sanjuán. Muzyka: A. Dúo Vital. Hiszpania.

1958

Cuenca. Scenariusz i reżyseria: Carlos Saura. Zdjęcia: Carlos Saura, Antonio Alvarez, Juan Julio Baena. Muzyka: M. Ramírez, J. Pagán. Narracja: Francisco Rabal. Hiszpania.

Goya. Una vida apasionada (Goya. Życie pełne pasji). Reżyseria: José Ochoa. Scenariusz i komentarz: Augustín de Foxá. Zdjęcia: Sabastián Pereda. Muzyka: Rafael de Andrés. Hiszpania.

1959

España 1800 (Hiszpania 1800). Scenariusz i reżyseria: Jesús Fernández Santos.
Zdjęcia: Francisco Sánchez, Rafael de Casenave. Muzyka: Alberto Blancafor.
Narracja: Francisco Valladares. Hiszpania.

Goya. Tiempo y recuerdo de una epoca (Goya. Czas i wspomnienie epoki). Scenariusz i reżyseria: Jesús Fernández Santos. Zdjęcia: Manuel Rojas. Muzyka: Mario Medina. Narracja: Francisco Valladares. Hiszpania.

Las Pinturas negras (Czarne malowidła). Reżyseria: Christian Anwander. Scenariusz: José Camón Aznar. Zdjęcia: Enrique Verdugo, Christian Anwander. Narracja: Teófilo Martínez. Muzyka: Alberto Blancafor. Hiszpania.

Concierto en el Prado (Koncert w Prado). Reżyseria: Vicente Lluch. Scenariusz: Vicente Lluch, J. G. Simeón. Zdjęcia: Mario Bistagne. Muzyka: Miguel Asins. Hiszpania 1960.

1960

Corrida goyesca. Scenariusz, reżyseria i zdjęcia: Julián de la Flor. Komentarz: Manuel Martínez Remis. Narracja: Matías Prats. Hiszpania.

1962

En serio y en broma (Na poważnie i żartem). Reżyseria: Manuel Martínez Remis. Scenariusz i zdjęcia: Julián de la Flor. Narracja: Francisco Canalejo. Hiszpania.

1963

Toros tres (Trzy byki). Scenariusz i reżyseria: Javier Aguirre. Zdjęcia: Antonio Pérez Olea, Fernando González. Muzyka: Luis de Pablo. Narracja: Roberto Llamas. Hiszpania.

1964 *Pintura española (Malarstwo hiszpańskie)*. Reżyseria: Luis Torreblanca. Scenariusz: Enrique Lefuente Ferrari. Zdjęcia: Manuel Hernández Sanjuán, Francisco Sanchez Muñoz. Narracja: Rafael de Penagos. Hiszpania.

1970

La España de Goya (Hiszpania Goi). Scenariusz i reżyseria: Jesús Fernández Santos. Zdjęcia: Andrés Berenguer. Hiszpania.

Milagro (Cud). Scenariusz i reżyseria: Alberto Lapeña. Zdjęcia: Roberto Gómez. Hiszpania.

1971–1972

Guerra de la Independencia. El dos de mayo (Wojna o niepodległość. Drugi maja).

Epizod z serii TVE *La noche de los tiempos (Noc czasów)*. Hiszpania.

1975

La mujer en Goya (Kobieta u Goi). Reżyseria: César Fernández Ardavin. Scenariusz:

Vicente Manero, César Fernández Ardavin. Zdjęcia: Raúl Pérez Cubero. Muzyka: Ángel Arteaga. Hiszpania.

1978

Goya. Perro infinito (Goya. Pies nieskończony). Scenariusz i reżyseria: Antonio Pérez Olea. Hiszpania.

1979

Goya. Scenariusz i reżyseria: Juan Caño Arecha. Zdjęcia: José Alberto Ramos. Hiszpania.

1980

Aguafuertes de la guerra (Akwaforty wojenne). Scenariusz i reżyseria: César Fernández Ardavin. Zdjęcia: Trucajes Aita. Muzyka: Ángel Arteaga. Hiszpania.

Los Caprichos de Goya (Kaprysy Goi). Scenariusz i reżyseria: César Fernández Ardavin. Zdjęcia: Trucajes Aita. Muzyka: Ángel Arteaga. Hiszpania.

1982

El color de una pasión (Kolor pasji). Scenariusz i reżyseria: Javier Borrego. Zdjęcia: Federico Ribes. Hiszpania.

1996

El capricho y la invención. Goya (Kaprys i pomysł. Goya). Reżyseria: Fernando Huici, Vincente Peñatro. Scenariusz: Fernando Huici. Zdjęcia: Francisco Pérez Romero. Hiszpania.

2001

El milagro de los frescos: Goya (Cud fresków: Goya). Reżyseria: Tino Calabuig. Zdjęcia: Juan José Martín. Muzyka: Alvaro de la Selva. Tekst: Jesusa Vega, Enrique Lafuente Ferrari. Głos: Roberto Cuenca. Hiszpania.

2004

Las cajas españolas (Hiszpańskie skrzynie). Scenariusz i reżyseria: Alberto Porlan. Zdjęcia: José de Río Mons. Występują: Manuel Barceló, Vicente Garrido, Cristina Ribera, José Bravo, Monica Rey, Ramon Linaza. Hiszpania.

Filmy dystrybuowane w Polsce

Lament dla bandyty (1963), *Anna i wilki* (1972), *Duch roju* (1973), *Kuzynka Angelika* (1973), *Widmo wolności* (1974), *Mama ma sto lat* (1979), *Szczudła* (1984), *Ay Carmela!* (1990), *Dziewczyna marzeń* (1998), *Tango* (1998), *Goya* (1999), *Siódmy dzień* (2004), *Labirynt Fauna* (2006), *Elegia* (2008).

Bibliografía

Ades Dawn: *Dalí*. Barcelona 1984.

Águeda Villar Mercedes: *Goya en el relato cinematográfico*. „Cuadernos de Historia Contemporánea” 2001, n° 23, s. 67–101.

Águeda Villar Mercedes: *La visión histórica de Goya en el cine*. W: *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Coord. Miguel Cabañas Bravo. Madrid 2001, s. 545–555.

Aguilar Isla, Camacho Natalia, Huertas Eduardo: *Dos visiones de un conflicto: “Los desastres de la guerra” y otras estampas de la guerra de independencia*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 209–226.

Aguilera Cerni Vicente: *Nowa sztuka hiszpańska*. Przeł. Kazimierz Sabik. Warszawa 1970.

Alcala Flecha Roberto: *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza 1988.

Alcala Flecha Roberto: *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáseres 1984.

Aleksandrowicz Joanna: *Cień miłości, cień śmierci, czyli melodramat odnaleziony. O Elegii i innych opowieściach Isabel Coixet*. „Splot” 2008, s. 9–11.

Aleksandrowicz Joanna: *Odcienie czerwieni. Od krwi do smugi światła. Od „Okrucieństw wojny” do „Tanga”*. „Opcje” 2008, nr 1 (70), s. 16–20.

Aleksandrowicz Joanna: *Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 96–116.

Aleksandrowicz Joanna: *Ruchomy obraz. O intertekstualnym kolażu w filmie „Goya” Carlosa Saury*. „Kwadratura Koła” 2003, s. 34–39.

Aleksandrowicz Joanna: *Zagubieni w meandrach historii*. „Opcje” 2007, nr 2 (67), s. 97–99.

Álvarez Junco José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid 2000.

Amo Alfonso del, Ibáñez María Luisa: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid 1997.

Amorós Hernández Alejandro: *La arquitectura en Goya*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 227–241.

Andioc René: *Goya y el temperamento currutáquico*. „Bulletin of Hispanic Studies” 1991, n° 67 (enero), s. 67–89.

Ansón Nawarro Arturo: *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza 1995.

- Añoover Díaz Rosa: *La política nacional administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid 1992.
- Arnaiz José Manuel: *Las pinturas negras de Goya*. Madrid 1996.
- Arumí Eduard: *Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine*. „Filmhistoria” 1996, vol. 6, nº 3, s. 247–276.
- Ashworth Peter P.: *Silence and Self-portraits: the Artists as Young Girl, Old Man and Scapegoat in “El espíritu de la colmena” and “El sueño de la razón”*. W: „Estreno. Cuadernos del teatro Español Contemporáneo” 1986, vol. 12, nº 2, s. 66–71.
- Aubert Jean-Paul: „*Goya en Burdeos*” de Carlos Saura: *Déocupage séquentiel*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 265–272.
- Aubert Jean-Paul: „*Goya en Burdeos*”: *un <portrait imaginaire>*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 163–190.
- Augusitín Lacruz María del Carmen: *Análisis documental de contenido del retrato picotórico: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*. Cartagena 2006.
- Aumont Jacques: *El ojo interminable: cine y pintura*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona 1997.
- Aumont Jacques: *L'image*. Paris 1989.
- Aumont Jacques: *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona 1992.
- Aumont Jacques: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Toulouse 1989.
- Ayllón Manuel: *El enigma Goya*. Barcelona 2005.
- Babelon Jean: *Sztuka hiszpańska*. Z francuskiego przeł. Halina Ostrowska-Grabska. Warszawa 1974.
- Barbe-Coquelin de Lisle Geneviève: *Goya y Picasso. La inspiración goyesca en “Sueño y mentira de Franco” y en “Guernica”*. W: *Seminario de Arte Aragonés, XXXII*. Zaragoza 1980, s. 107–113.
- Barrientos Bueno Mónica: *Cine y pintura*. W: *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Ed. Rafael Utrera Macías. Sevilla 2002, s. 63–90.
- Barrientos Bueno Mónica: *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y “La hora de los valientes”*. „Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica” 2008, nº 3, s. 15–21.

- Barrientos Bueno Mónica: *Goya en Burdeos, el arte como espejo deformante de la vida*. W: *Francisco Rabal en el recuerdo*. Sevilla 2002, s. 73–76.
- Barthes Roland: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa 1996.
- Baticle Jannine: *Goya*. Traducción castellana de Juan Vivano. Barcelona 1995.
- Baudelaire Charles: *Les Phares*. W: tegoż: *Les fleurs du mal*. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris 1930, s. 15.
- Baudelaire Charles: *O kilku karykaturzystach obcych. Hogarth – Cruikshank – Goya – Pienelli – Brueghel*. W: tegoż: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekład Joanny Guze. Komentarz i przypisy Claude'a Pichois w tłum. Jana Marii Kłoczowskiego. Gdańsk 2000, s. 187–196.
- Bayo Juan, Navarro Álex, Oleina Roberto: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*. Pról. Fernando Méndez-Leite. Valladolid 2007.
- Behamonde Magro Ángel: *El primer relato del Dos de Mayo de 1808*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 137–140.
- Benjamin Walter: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Przeł. Krystyna Krzemień. W: *Estetyka i film*. Pod red. Alicji Helman. Warszawa 1972, s. 151–183.
- Berenguer Manuel: *El color adicional*. W: *Directores de fotografía del cine español*. Ed. Francisco Llinás. Madrid 1989, s. 297–301.
- Berroqui Pedro: *Una biografía de Goya escrita por su hijo*. „Archivo Español de Arte y Arqueología” 1927, vol. 3, n° 7, s. 99–100.
- Berthier Nancy: *Carlos Saura o el arte de heredar*. W: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Bajo la dirección de Pietsie Feenstra y Hub. Hermans. Amsterdam–New York 2008, s. 117–130.
- Berthier Nancy: „Memento mori”: *Reflexions sur le temps dans „Goya en Burdeos” de Carlos Saura*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 191–208.
- Białostocki Jan: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Warszawa 2001.
- Blackburn Julia: *Old man Goya*. New York 2002.
- Blas Benito: *Goya grabador y litógrafo: repertorio bibliográfico*. Madrid 1992.
- Boczkowska Anna: *Problemy krytyki i znawstwa w kinowej i telewizyjnej interpretacji dzieł plastyki*. „Przekazy i opinie” 1980, nr 2, s. 106–126.

- Borau José Luis: *La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Prólogo Francisco Calvo Serraller. Madrid 2003.
- Bozal Valeriano: *Francisco Goya. Vida y obra*. Vol. 1–2. Madrid 2005.
- Bozal Valeriano: *Goya y el gusto moderno*. Madrid 2002.
- Bozal Valeriano: *Goya: entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid 1992.
- Bozal Valeriano: *Imagen de Goya*. Barcelona 1983.
- Bozal Valeriano: *Pinturas negras de Goya*. Madrid 1997.
- Brown Janathan: „Goyistas” en tiempos de guerra. „ABC” lunes 7.07.2008, s. 76.
- Buero Vallejo Antonio: *El sueño de la razón*. Edición Mariano de Paco. Madrid 2000.
- Buñuel Luis: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya. Guión y sinopsis cinematográfica*. Introducción de Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza 1992.
- Buñuel Luis: *Las cartas del Buñuel exhibidor*. „El Cultural” 20–26 de febrero de 2000, s. 58–59.
- Buñuel Luis: *Moje ostatnie tchnienie*. Przekład: Maria Braunstein. Izabelin 2006.
- Cabot José Tomás: „Goyescas”, *musica de Granados*. „Historia y vida” 1996, nº 80, s. 119–123.
- Cadafalch Cristina y Grandas Carmen: *Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perojo, J.Orduña y L. Buñuel*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 479–490.
- Camarero Gómez Gloria: *Retratos de la sombra o la fábrica de los malos sueños: imágenes cinematográficas sobre Goya*. „Tiempo y Tierra” 1996, nº 3, s. 163–72.
- Camí-Vela María: *Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet*. W: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Bajo la dirección de Pietsie Feenstra y Hub. Hermans. Amsterdam, New York 2008, s. 179–192.
- Camón Aznar José: *Goya y el arte moderno*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 9–25.
- Camón Aznar José: *La cinematografía y las artes*. Madrid 1952.
- Cánovas Belchí Joaquín: *Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 83–92.
- Cánovas Belchí Joaquín: *Goya que vuelve (1929)*. W: *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921–1930*. Madrid 1993, s. 77.

- Caparrós Lerra José María: *Arte y política en el cine de la República (1931–1939)*. Prólogo de Miguel Porter-Moix. Barcelona 1981.
- Caparrós Lera José María: *El cine español bajo al regimen de Franco (1936–1975)*. Barcelona 1983.
- Caparrós Lera José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975–1989)*. Barcelona 1992.
- Caparrós Lera José María: *El cine español de los años setenta*. Pamplona 1976.
- Capel Margarito Manuel: *Lo “goyesco” y el arte contemporaneo. A propósito de un cuadro inédito de Eugenio Lucas*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 419–425.
- Carderera Valentín: *Biografía de Don Francisco Goya, pintor*. W: „Seminario Pintoresco Español” 15 julio 1838, nº 120, s. 253–255.
- Cardona Ángeles: *Goya en “El sueño de la razón” de Buero Vallejo*. „Historia y vida” 1996, nº 80, s. 123–131.
- Carmone Luis Miquel: *Francisco de Goya y Lucientes*. W: Tenze: *100 grandes personajes históricos en el cine*. Madrid 2006, s. 267–271.
- Carrete Parrondo Juan: *Estampas del Dos de Mayo de 1808 en Madrid. Entre la historia y la propaganda*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 159–170.
- Carrete Parrondo Juan: *Francisco de Goya. Ermita de San Antonio de la Florida*. Zaragoza 1999.
- Casanova Emilio: *Pintar hasta perder la cabeza*. „Historia y vida” 1996, nº 80, s. 136–141.
- Castañeda Vincente: *Libros con ilustraciones de Goya*. Madrid 1946.
- Castillo del Michel: *Hiszpańskie czary*. Przeł. Danuta Knysz-Rudzka. Warszawa 1989.
- Castro Flórez Fernando: *Verdad colosal*. „ABC” martes 1.07.2008, s. 89.
- Caturla María Luisa: *Paret, de Goya coetáneo y dispar*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 24–47.
- Cerrato Rafael: *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid 2006.
- Chmielecki Konrad: „*Tworzenie świata*” należy rozpocząć od światła. Szkic do portretu Vittorio Storaro na podstawie „Tanga” Carlosa Saury. „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 33, s. 123–142.
- Chyła Wojciech: *Hiszpańska myśl filmowa*. Warszawa 1991.

- Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya, precedidos de un Epistolario del gran pintor y de las Noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860.* Madrid 1924.
- Comalada Negre Ángel: *Goya en el cine. „Historia y Vida”* 1996, nº 80, s. 132–135.
- Comba Sigüenza Manuel: *El traje de las madrileñas en los cuadros de Goya.* „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1982, nº 55, s. 125–143.
- Costa Antonio: *Cinema e pittura.* Torino 1991.
- Cruz Valdovinos José Manuel: *La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones.* W: *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari.* Eds. Isabel García de la Rasilla, Francisco Calvo Serraller. Madrid 1987, s. 133–153.
- Cuadernos de la Akademia. En torno a Buñuel.* Coordinación: Marisol Carnicero, Daniel Sánchez Salas. Madrid 2000.
- Cuatro ex directores del Prado opinan sobre la polémica de „El Coloso”.* „ABC” miércoles 2.07.2008, s. 77.
- Czeczot-Gawrak Zbigniew: *Film o sztuce: nowe zjawisko kultury artystycznej.* Wrocław 1974.
- Czeczot-Gawrak Zbigniew: *Filmowe spotkania ze sztuką: filmy o malarstwie, rzeźbie, grafice, architekturze.* Warszawa 1974.
- D’Lugo Marvin: *The Films of Carlos Saura. Practice of Seeing.* Princeton 1991.
- D’Ors Eugenio: *Goya y lo goyesco: a la luz de la historia de la cultura.* Valencia 1958.
- Dalle Vacche Angela: *Cinema and Pinting. How Art is Used in Film.* London 1996.
- Darío Rubén: *A Goya.* W: *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas.* Edición, prólogo y comentario de José Carlos Rovera. Madrid 2004, s. 134–136.
- Defourneaux Marcelin: *Życie codzienne w Hiszpanii w Wieku Złotym.* Przeł. Eligia Bąkowska. Warszawa 1968.
- Demange Christian: *El Dos de Mayo: la construcción de una identidad común.* W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas.* Madrid 2008, s. 171–180.
- Demicheli Tulio: *El Museo del Prado ya no cree que „El Coloso” sea Obra de Francisco Goya.* „ABC” viernes 27.06.2008, s. 84–85.
- Diccionario del cine español.* Dirigido por José Luis Borau. Madrid 1998.
- Diego Velázquez.* W: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło.* Nr 66. Warszawa 1999.

- Dobrzyński Roman: *Hiszpania*. Warszawa 1972.
- Domergue Lucienne: *Goya y el universo carcelario*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 97–110.
- Dumas Alexandre: *Kawaler D'Harmental*. Przeł. Izabella Rogozińska. Warszawa 1989.
- Dziworski Bogdan, Łukaszewicz Jerzy: *Kino Oko. Warsztat operatora filmowego*. Warszawa 2006.
- Ezquerro del Bayo Joaquín: *La duquesa de Alba y Goya*. Madrid 1959.
- Fauqué Jacques, Villanueva Etcheverría Ramón: *Goya y Burdeos. 1824–1828*. Zaragoza 1982.
- Fernández Cuenca Carlos: *30 años de documental de Arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid 1967.
- Fernández Cuenca Carlos: *La obra de José Buchs*. Madrid 1949.
- Fernández Diez Federico: *Goya y Dalí. Del capricho al disparate*. Madrid 2006.
- Fernández Pedro Jesús: *Quien es quien en la pintura de Goya*. Madrid 1996.
- Fernández y González Manuel: *Las glorias del torero*. Madrid 1879.
- Ferro Marc: *Historia contemporánea y cine*. Traducción y adaptación de la nueva edición francesa por Rafael de España. Prólogo José María Caparrós Lera. Barcelona 1995.
- Feuchtwanger Lion: *Goya*. Przeł. Jacek Frühling i Janusz Grabowski. Posłowie Jan Białostocki. Warszawa 1973.
- Figueras Ferrer Eva: *Vivencias de la guerra a través de la obra gráfica de varios artistas*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 436–445.
- Francisco Goya. W: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*. Nr 77. Warszawa 1999.
- French Karl: *Art by Film Directors*. London 2004.
- Fuentes Carlos: *Pogrzebane zwierciadło*. Przeł. Ewa Klekot. Łódź 1994.
- Fuentes Juan Francisco: *Los afrancesados*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 119–136.
- Gállego Serrano Julián: *Autoretratos de Goya*. Zaragoza 1990.
- Gállego Serrano Julián: *En torno a Goya*. Zaragoza 1978.
- Gállego Serrano Julián: *Goya hombre contemporáneo*. W: *Conversaciones sobre Goya y arte contemporáneo*. Zaragoza 1981, s. 24–35.

- Gałązka Ewa: *Hiszpańska sztuka – teatr uczuć, cierpienia i śmierci*. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. Tomasz Ferenc, Joanna Studzińska. Łódź 2007, s. 153–172.
- García Calero Jesús: *No digas que fue un sueño*. „ABC” viernes 27.06.2008, s. 84.
- García Fernández Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid 1985.
- García Lorca Federico: *Obras completas*. Madrid 1955.
- García Lorca Federico: *Y después*. W: tegoż: *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid 2001, s. 152.
- García Maestro Goyo: *El Prado derriba "El Coloso"*. „La Razón” viernes 27 de junio 2008, s. 36.
- Garrido Coca: *Elementos de la luz de Rembrant en el grabado de Goya*. „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” 1997, n° 84, s. 471–494.
- Garrido Coca: *La técnica goyesca de grabado. La otra imagen de Goya*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 183–195.
- Gassier Pierre: *Dibujos de Goya. Los álbumes*. Prefacio de Xavier de Salas. Traducción de María Gassier. Barcelona 1973.
- Gautier Teophile: *Podróż do Hiszpanii*. Przeł. i posłowiem opatrzyła Joanna Guze. Warszawa 1979.
- Gautier Theophile: *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris 1924.
- Gil Ildefonso-Manuel: *Homenaje a Goya*. Zaragoza 1946.
- Glendinning Nigel: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca 2008.
- Glendinning Nigel: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792–1804*. Madrid 1992.
- Glendinning Nigel: *Goya y sus críticos*. Trad. María Lozano. Madrid 1982.
- Glendinning Nigel, Aullón de Haro Pedro, Bozal Valeriano y Vega Jesusa: *Disparates. Francisco de Goya: tres visiones*. Madrid 1996.
- Glendinning Nigel, Aullón de Haro Pedro, Vega Jesusa y Herrero Concha: *Realidad y sueño en los viajes de Goya: Actas de las I Jornadas de arte en Fuendetodos*. Zaragoza 1996.
- Glendinning Nigel, Vega Jesusa: *¿Un fracasado intento de descatalogar „El coloso” por el Museo del Prado?* „Goya. Revista de arte” 2009, n° 326, s. 61–68.
- Godoy Manuel de: *Memorias de Godoy*. Estudio preliminar y edición Enrique Rúspali. Madrid 2008.
- Gola Barbara, Ryszka Franciszek: *Hiszpania*. Warszawa 1999.

- Gómez de la Serna Gaspar: *Goya y su España*. Madrid 1969.
- Gómez de la Serna Ramón: *Goya*. Madrid 1928.
- González Miranda Marina: *Goya – Picasso. “La Tauromaquia”. Exposición organizada con motivo de la conmemoración del I Centenario de Pablo Picasso*. Pról. de Federico Torralba, Zaragoza 1981.
- González Requena Jesús: *La conciencia cinematográfica española*. W: *Directores de fotografía del cine español*. Ed. Francisco Llinás. Madrid 1989, s. 119–165.
- Gorostiza Jorge: *Directores artísticos del cine español*. Madrid 1997.
- Goya Francisco de: *Cartas a Martín Zapater*. Ed. Mercedes Águeda Villar, Xavier de Salas. Madrid 2003.
- Goya Francisco de: *Diplomatario. Addenda*. Ed. Ángel Canellas López. Zaragoza 1991.
- Goya Francisco de: *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates: reproducción completa de las cuatro series*. Introducción de Sigrun Paas-Zeidler [versión castellana de Victor Abelardo Martínez de Lopera Montoya]. Barcelona 2004.
- Goya Francisco de: *La Tauromaquia*. Introducción y notas de Mariano Sánchez de Palacios. Madrid 1950.
- Goya Francisco de: *Los Caprichos*. Pod red. Renaty Flisińskiej i Elżbiety Muszyńskiej. Lublin 2002.
- Goya y Lucientes Francisco de: *Grafiki*. Oprac. Lech Majewski, Lucyna Lenczarowicz. Wstęp: Maria Poprzęcka. Warszawa 2002.
- Graves Robert: *Mity greckie*. Przeł. Henryk Rzeczkowski. Wstępem opatrzył Aleksander Krawczuk. Warszawa 1982.
- Grimal Pierre: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. z francuskiego Maria Bronarska, Barbara Górską, Anna Nikliborc, Joanna Sachse, Olga Szarska. Red. Jerzy Łanowski. Wrocław 1987.
- Gross Rudolf: *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* Przeł. Anna Porębska. Warszawa 1990.
- Górski Eugeniusz: *Człowiek w filozofii Unamuna i Ortegi y Gasseta*. W: *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*. Pod. red. tegoż. Kraków 1982, s. 63–99.
- Górski Eugeniusz: *José Ortega y Gasset i kryzys ideologii hiszpańskiej*. Wrocław 1982.
- Górski Eugeniusz: *O demokracji w Hiszpanii 1975–1995*. Warszawa 1997.
- Gubern Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid 1994.

- Gubern Román, Monterde José Enrique, Perez Perucha Julio, Riambau Esteve y Torriero Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid 2005.
- Gudiol José: *Goya 1746–1828: biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Vol. 1–4. Barcelona 1970.
- Gullón Ricardo: *De Goya al arte abstracto*. Madrid 1972.
- Harris Enriqueta: *Goya*. London 1994.
- Helman Alicja: *O grach Carlota Saury*. „Kino” 2000, nr 12, s. 50–51.
- Helman Alicja: *Obraz*. W: *Słownik pojęć filmowych*. T. 6. Pod. red. Alicji Helman. Wrocław 1994, s. 47–121.
- Helman Alicja: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlota Saury*. Kraków 2005.
- Helman Alicja: *We władzy dyspozytywu*. W: *Autorzy kina europejskiego*. Pod red. Grażyny Stachówny i Joanny Wojnickiej. Kraków 2003, s. 175–191.
- Helman Edith: *Jovellanos y Goya*. Madrid 1970.
- Helman Edith: *Trasmundo de Goya*. Madrid 1973.
- Henares Cuéllar Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada 1977.
- Hendrykowski Marek: *Język ruchomych obrazów*. Poznań 1999.
- Herbert Zbigniew: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004.
- Heredero Carlos F.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de la fotografía del cine español*. Alacalá de Henares 1994.
- Heredero Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951–1961*. Valencia 1993.
- Hermanowicz Mariusz: *Twarze Pierre’a Gonnorda*. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. Tomasz Ferenc, Joanna Studzińska. Łódź 2007, s. 177–187.
- Hernández Ruiz Javier: *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y de las artes plásticas en el cine*. Zaragoza 1990.
- Herranz Rodríguez Concha: *Indumentaria goyesca*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 251–270.
- Herrero Concha, Nigel Glendinning: *El estado de la cuestión: cartones y tapices*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 23–37.
- Historia brzydoty*. Pod red. Umberto Eco. Przeł. Justyna Czaplińska, Karolina Dyjas i inni. Poznań 2007.
- Historia piękna*. Pod red. Umberto Eco. Przeł. Agnieszka Kuciak. Poznań 2005.

- Hughes Robert: *Goya. Artysta i jego czas*. Przeł. Hanna Jankowska. Warszawa 2006.
- Infante José: *La musa oculta de Goya*. Madrid 2007.
- Isarri Ángeles de: *La artillera*. Madrid 2008.
- Jagłowski Mieczysław: *Specyficzne cechy filozofii hiszpańskiej*. „Annales UMCS”, Sectio I, 2002, vol. 27, s. 183–195.
- Jansa Mercedes: *Un enigma resuelto. El Museo del Prado certifica que Goya no pintó “El Coloso”*. „El Periodico” viernes 27 de junio 2008, s. 76–77.
- Job Valle Venessa: *Diez afirma que el Prado dio „pasos honrados y rigurosos” con „El Coloso”*. „ABC” jueves 3.07.2008, s. 85.
- Job Valle Venessa: *Y ahora... las Pinturas Negras*. „ABC” viernes 4.07.2008, s. 80–81.
- Julián Gozáñez Inmaculada: *Goya...y después*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 379–406.
- Kępiński Zbigniew: *Impresjonizm*. Warszawa 1982.
- Kinder Marsha: *Blood cinema. The Reconstruction of Nacional Identity in Spain*. Berkeley 1993.
- Komorowski Adam: „Pokolenie ‘98”. *Niektóre problemy racjonalizacji klęski*. W: *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*. Pod. red. Eugeniusza Górskiego. Kraków 1982, s. 47–61.
- Konrad Kazimierz: *Światło w filmie*. Warszawa 1983.
- Kossowska Irena: *Goya czy Grottger. Dwa cykle o wojnie*. „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki” 1998, t. 46, z. 4, s. 65–88.
- Kowalski Tadeusz: *Barwa w filmie*. „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 11–12, s. 14–41.
- Kris Ernst, Otto Kurz: *La leyenda del artista*. Madrid 1982.
- Królikowska Elżbieta: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988.
- Książek-Konicka Hanna: *Dramaturgiczna funkcja koloru*. „Kino” 1971, nr 4, s. 35–37.
- Lafuente Ferrari Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid 1947.
- Lafuente Ferrari Enrique: *Goya y el arte francés*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 43–66.
- Lafuente Ferrari Enrique: *“Los deastres de la Guerra” de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona 1979.
- Lafuente Ferrari Enrique: *Los frescos de San Antonio de la Florida*. Ginebra 1964.

- La Parra López Emilio: *El entorno de Fernando VII y el viaje real a Bayonna (abril de 1808)*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 51–62.
- Larreta Antonio: *Volavérunt. Los celos y la envidia son mas constantes que el amor*. Madrid 1999.
- Ledóchowski Aleksander: *Estetyka barwy*. „Kino” 1972, nr 1, s. 36–40.
- Ledóchowski Aleksander: *Plótno obrazu – plótno ekranu*. „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 1–2, s. 36–48.
- Ledóchowski Aleksander: *Saura. Intuicja i samowiedza*. „Film” 1991, nr 41, s. 28.
- Léger Fernand : *Malarstwo i kino*. Przeł. Łucja Demby. W: *Europejskie manifesty kina. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie Andrzej Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 179–180.
- Levieux Michelle: *Ewolucja sztuki światła i cienia*. Tłum. Teresa Rutkowska. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 89–112.
- Licht Fred: *Tradición y modernidad*. Madrid 2001.
- López Mondéjar Publio: *Fotografía hiszpańska na przełomie wieków*. W: *Światło i mrok. Szkice o fotografii hiszpańskiej*. Red. Tadeusz Ferenc, Joanna Studzińska. Łódź 2007, s. 13–40.
- López-Rey José: *Goya's Caprichos: Beauty, Reason & Caricature*. Westport, Connecticut 1970.
- Lozano López Juan Carlos: *La memoria de Goya en Aragón (1828–1978), a golpe de efemérides*. W: *La memoria de Goya (1828–1978)*. Coord. Ana Armillas, Gabriela Hernández. Dir. científica Juan Carlos Lozano López. Zaragoza 2008, s. 43–135.
- Lucas Antonio: „*El Coloso*” pierde la paternidad de Goya. „El Mundo” viernes 27 de junio de 2008, s. 63.
- Luna Juan José y Margarita Moreno de las Heras: *Goya: 250 aniversario*. Madrid 1996.
- Machado Antonio: *Muerte de Abel Martin V*. W: tegoż: *Obras completas*. Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini. Barcelona 2005, s. 735.
- Machado Antonio: *Proverbios y cantares LIII*. W: tegoż: *Obras completas*. Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini. Barcelona 2005, s. 582.
- Machado Antonio: *Siempre fugitiva y siempre...*. W: tegoż: *Obras completas*. Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini. Barcelona 2005, s. 440.

- Machado Manuel: *El Tres de Mayo*. W: Manuel y Antonio Machado: *Obras completas*. Madrid 1951, s. 110.
- Majewska Katarzyna: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. W: *Studia Filmoznawcze*. T. 19. Pod red. Sławomira Bobowskiego. Wrocław 1998, s. 77–93.
- Malevich Kasimir: *El pintor y el cine*. „Archivos de la Filmoteca” 2002, n° 41, s. 99–112.
- Malraux André: *Głowa z obsydianu*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Posłowie Roger Caillois. Warszawa 1978.
- Malraux André: *Saturne, le destin, l'art et Goya*. Paris 1978.
- Malraux André: *Saturne. Essai sur Goya*. Paris 1950.
- Martínez Aguilera E.: *Pintura española del siglo XVIII*. Madrid 1946.
- Martínez Ruiz Enrique: *Vivir Madrid en tiempos de guerra*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 63–82.
- Mathéron Laurent: *Goya*. Paris 1858.
- Merlo Philippe: *Goya et la littérature*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 21–36.
- Michael Fried: *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid 2000.
- Michalski Alojzy: *Kino operatorów. Eseje, wypowiedzi, sylwetki*. Bydgoszcz 1995.
- Miczka Tadeusz: *Inspiracje malarskie w „Weselu” Andrzeja Wajdy. (Krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii)*. W: *Analizy i interpretacje. Film polski*. Pod red. Alicji Helman i Tadeusza Miczki. Katowice 1984, s. 131–158.
- Miczka Tadeusz: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987.
- Miczka Tadeusz: *Kino hiszpańskie w Polsce*. W: *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*. Red. Fernando Prensa Gonzáles. Madrid 2002, s. 653–659.
- Miłkiewicz Tadeusz, Machcewicz Paweł: *Historia Hiszpanii*. Wrocław 1998.
- Miró Pilar: *Diez años de cine español*. W: *La cultura española en postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975–1985)*. Ed. Samuel Amell, Salvador Gracia Castañeda. Madrid 1992, s. 27–32.
- Morales Marín Antonio: *Goya, personaje de teatro*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 469–477.

- Morales y Marín José Luis: *Goya, pintor religioso*. Zaragoza 1990.
- Murcia Félix: *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid 2002.
- Navarrete Luis: *La españolada en el cine*. W: *Historias, motivos y formas del cine español*. Compilador: Pedro Poyato. Cordoba 2005, s. 23–31.
- Navarro Carlos G.: *Retrato de una herida. El Dos de Mayo en la Pintura española del siglo XIX*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 141–158.
- Nordström Folke: *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*. Stockholm 1962.
- Neumüller Moritz: *All inclusive – współczesna fotografia hiszpańska*. Tłum. Karolina Podstawa. W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. Tomasz Ferenc, Joanna Studzińska. Łódź 2007, s. 57–79.
- Obregón Enrique de: *El Madrid de Goya*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 40–51.
- Olszewski Edward J.: *Exorcising Goya's "The Family of Charles IV"*. „Artibus et Historiae” 1999, nr 40, s. 169–184.
- Oms Marcel: *Nowe kino hiszpańskie*. Przeł. Sławomir Krynke. „Film na Świecie” 1978, nr 5.
- Ona González José Luis: *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias bibliográficas*. Zaragoza 1997.
- Ortega y Gasset José: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. Piotr Niklewicz. Warszawa 1980.
- Ortega y Gasset José: *España invertebrada. Bosquejos de algunos pensamientos históricos*. Prólogo Federico Trillo-Figueroa. Madrid 2006.
- Ortega y Gasset José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid 1987.
- Ortega y Gasset José: *Struktura życia, substancja historii*. W: *Wokół Galileusza*. Tłum. Ewa Burska. Warszawa 1993, s. 15–21.
- Ortega y Gasset José: *Tematy podrózne*. Tłum. Anna Jancewicz. W: tegoż: *Po co wracamy do filozofii?* Tłum. Ewa Burska, Magda Iwińska, Anna Jancewicz. Wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz. Warszawa 1992, s. 23–40.
- Ortega y Gasset José: *Velázquez i Goya*. Przeł. Rajmund Kalicki. Warszawa 1993.
- Ortiz Áurea, Piqueras María Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona 1995.
- Ostrowska Elżbieta: *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. „Acta Universitatis Lodziensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 135–151.

- Pablo Santiago de: *Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia*. „Cuadernos Canela” 2005, n° 16, s. 33–43.
- Pablos Pons Juan de: *El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper*. „Icono 14” 2006, n° 7/30, s. 1–15.
- Palacio Manuel: *Les images de Goya à la télévision espagnole*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 49–59.
- Paredes Tomás: *Goya en los movimientos de nuestra vanguardia: el grupo Hondo*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 462–467.
- Parramón José Maria: *Kolor w malarstwie: historia koloru, kontrasty i teoria barw, kolor przedmiotów i cieni, gamy barw i ich mieszanie, praktyczne stosowanie koloru w malarstwie*. Przeł. Dorota Ostrowska-Dziuba, Stanisław Ostrowski. Warszawa 1995.
- Parramón José Maria: *Perspektywa w rysunku i w malarstwie: historia rozwoju perspektywy, rzut prostokątny, teoria i praktyka perspektywy równoległej, skośnej i z lotu ptaka oraz praktyczne zastosowanie perspektywy*. Tłum. Barbara Muller-Ostrowka i Stanisław Ostrowski. Warszawa 1993.
- Pawłowić Aleksander: *Kolor i symbol*. Tłum. Jerzy Wójcik. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 51–58.
- Payán Miquel Juan: *El cine español de las 90*. Madrid 1993.
- Pérez Gállego José F.: *En torno a Goya*. Zaragoza 1978.
- Pérez Gállego José F.: *Goya entre el Este y el Oeste*. „Heraldo de Aragón” 11.10.1970.
- Pérez Gállego José F.: *Presencia de Goya en los dibujos de Delacroix*. W: *Seminario de Arte Aragonés, VII, VIII y IX*. Zaragoza 1957, s. 143–249.
- Pérez Gállego José F.: *Venturas y desventuras de Goya en el cine*. „Heraldo de Aragón” 12.10.1968.
- Pérez Moreda Vincente: *La población española y la población madrileña (1800–1814)*. W: *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*. Madrid 2008, s. 27–40.
- Pérez Sánchez Alfonso Emillo: *Goya*. Przeł. Jerzy Wolf. Warszawa 1992.
- Pérez Perucha Julio: *Antología crítica del cine español 1906–1995. Flor en la sombra*. Madrid 1997.
- Pérez Sánchez Alfonso Emillo: *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates: exposición*. Madrid 1982.
- Pérez Sánchez Alfonso Emillo y Sayre Eleanor A.: *Goya y el espíritu de la ilustración*. Madrid 1988.

- Pisano Isabel: *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid 2001.
- Połom Janusz: *Film – sztuka obrazu*. Warszawa 1980.
- Popek Stanisław: *Barwy i psychika: percepcja, ekspresja, projekcja*. Lublin 1999.
- Portela Sandoval Francisco: *Don Francisco de Goya y las artes y tradiciones populares de la España del siglo XVIII*. W: *Etnología y tradiciones populares (I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares)*. Zaragoza 1969, s. 95–98.
- Prados de la Plaza Francisco: *Goya, periodista*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 243–249.
- Quevedo Francisco de: *Sny. Godzina dla każdego, czyli fortuna mózgiem obdarzona*. Przeł. Kalina Wojciechowska. Wstępem i przypisami opatrzył Kazimierz Piekarec. Warszawa 1982.
- Radzinowicz Anatol: *Film i barwy*. „Kino” 1996, nr 9, s. 26–29.
- Rapelli Paola: *Goya: prekursor nowoczesnego malarstwa*. Tłum. Hanna Borkowska. Warszawa 1998.
- Reyero Carlos: *La configuración de Goya como personaje*. W: *La memoria de Goya [1828–1978]*. Coord. Ana Armillas, Gabriela Hernández. Dir. científica Juan Carlos Lozano López. Zaragoza 2008, s. 15–43.
- Riaño Peio H.: „*Quienes más saben de Goya son los conservadores del Prado*”. [Entrevista con Miguel Zugaza]. „Público” domingo 14 de septiembre de 2008, s. 36–37.
- Río Ángel del: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 1. *Od początków do 1700 roku*. Przeł. Kazimierz Piekarec. Warszawa 1970.
- Río Ángel del: *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 2. *Od 1700 roku do czasów współczesnych*. Przeł. Kalina Wojciechowska. Warszawa 1972.
- Rivas Capelo María José: *Los frescos de Goya*. Madrid 1995.
- Rodríguez Torres María Teresa: *Goya. Entre sueños, chanzas y realidad*. Madrid 1996.
- Rodríguez Torres María Teresa: *Goya. Saturno y el saturnismo. Su enfermedad*. Madrid 1993.
- Rojas Carlos: *Yo, Goya*. Barcelona 2006.
- Román Antonio: *Mi experiencia del color*. W: Llinás Francisco: *Directores de fotografía del cine español*. Madrid 1989, s. 307–313.
- Romaquera Joaquin, Riambau Esteve: *La historia y el cine*. Barcelona 1983.
- Rose Barbara: *Una polémica colosal*. „ABC” sábado 5.07.2008, s. 81.

- Rotellar Manuel: *Goya en el cine*. W: Luis Buñuel: *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*. Introducción de Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza 1992, s. 171–173.
- Rotellar Manuel: *Goya en el cine*. W: tegoż: *Aragoneses en el cine*. Vol. 3. Zaragoza 1972, s. 52–63.
- Rubio Martínez Mariano: *Goya grabador. Aspectos técnicos de un aprendizaje y de una maestría*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 171–181.
- Rzepińska Maria: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983.
- Rzepińska Maria: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1989.
- Salcedo Miliani Antonio: *La influencia de Goya en la obra del pintor venezolano Armando Raverón*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 447–459.
- Salvador Marañón Alicia: *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid 2006.
- Sánchez Cantón Francisco Javier: *Los niños en las obras de Goya*. W: *Goya, cinco estudios*. Zaragoza 1949, s. 67–87.
- Sánchez Vidal Agustín: *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza 1988.
- Sánchez Vidal Agustín: *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Introducción de Borrás Gualis. Zaragoza 1992.
- Sánchez-Biosca Vincente: *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*. Prólogo de José Carlos Mainer. Madrid 2006.
- Sanz Larrey Gonzalo: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid 2008.
- Saura Antonio: *Le chien de Goya*. Traducido del español por Edmond Raillard, Antonio Saura. Paris 1996.
- Saura Carlos: *Entervista*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 243–261.
- Saura Carlos: *Goya en Burdeos: guión original de la película dirigida por Carlos Saura*. Prólogo e ilustraciones de Carlos Saura. Barcelona 2002.
- Schaefer Dennis, Salvato Larry: *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley–Los Angeles–London 1984.
- Schwartz Roland: *Victor Erice*. W: *Spanish Film Directors (1950–1985): 21 Profiles*. Metuchen–New York–London 1986, s. 88–95.

- Seguin Jean-Claude: *Goya au cinéma*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 61–82.
- Seguin Jean-Cloude: *Las résurgences picturales dans „Goya en Burdeos”*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 125–162.
- Seguin Jean-Cloude: *Mehr Licht!* W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 209–226.
- Serafini Giuliano: *Goya*. Milano 2005.
- Seseña Natacha: *Goya y las mujeres*. Madrid 2004.
- Silver Philip: *Nacionalismos y transición: Euskadi, Catalunya, España*. San Sebastián 1998.
- Solana Guillermo: *Goya y Max Ernst: El buitre danzante*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 427–434.
- Somoza José: *Obras en prosa y verso*. Madrid 1904.
- Sonnenburg Hubert von: *Sobre el cuadro “Las majas al balcón” del Metropolitan museum de Nueva York*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 151–155.
- Soubeyrou Jacques: *Index commenté des oeuvres de Goya dans „Goya en Burdeos”*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 95–124.
- Stoichita Victor I.: *Krótką historia cienią*. Przeł. Piotr Nowakowski. Kraków 2001.
- Stoichita Victor I., Anna María Cordech: *El ultimo carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid 2000.
- Strzałkowska Maria: *Historia literatury hiszpańskiej – zarys*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Suárez Marta: *Una sorpresa colosal*. „Público” viernes 27 de junio 2008, s. 38–39.
- Székley András: *Malarstwo hiszpańskie*. Przeł. Halina Andrzejewska. Warszawa 1977.
- Terasa Jacques: *„El cuadro más bello del mundo”*. *Les citations du „Chien” de Goya dans l’oeuvre d’Antonio Saura*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 49–59.
- Thibaudeau Pascala: *Goya, peintre et danseur*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 227–240.
- Toeplitz Krzysztof Teodor: *Obraz malarski a obraz filmowy*. „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 66–87.
- Torrealba José Gregorio: *Año 1808. Guerra y revolución*. Madrid 2008.

- Torrecillas Fernández María del Carmen: *Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Laurent*. „Boletín del Museo del Prado” 1992, vol. 12, n° 31, s. 57–69.
- Torrecillas Fernández María del Carmen: *Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya*. „Boletín del Museo del Prado” 1985, vol. 6, n° 17, s. 87–96.
- Torres Augusto M.: *Cine español (1896–1988)*. Madrid 1989.
- Torres Augusto M.: *Cine español*. Prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón. Madrid 1990.
- Torres Augusto M.: *Spanish Cinema 1896–1983*. Madrid 1986. Przeł. Lech Niedzielski. W: „Film na Świecie” 1988, nr 355–356, s. 5–106.
- Trenc Eliseo: *La présence de Goya dans l’art contemporain*. W: *De Goya à Saura*. Dir. Jean-Paul Aubert, Jean-Claude Seguin. Lyon 2005, s. 15–20.
- Tuñón de Lara Manuel, Valdeon Baroque Julio, Dominguez Ortiz Antonio: *Historia Hiszpanii*. Tłum. Szymon Jędrusik. Kraków 1997.
- Triana-Toribio Nuria: *Spanish National Cinema*. Routledge–London–New York 2003.
- Tuñón de Lara Manuel: *La España del siglo XIX*. Paris 1961.
- Unamuno Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid 2002.
- Unamuno Miguel de: *Paisajes del alma*. Madrid 2002.
- Unamuno Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid 2000.
- Valdivieso Enrique: *Influencia de los “Caprichos” de Goya en los orígenes de la pintura costumbrista andaluza*. W: *Goya 250 años después, 1746–1996*. Marbella 1996, s. 415–418.
- Valle-Inclán Ramón del: *Dziwadła i makabrydy. Teatr*. Przeł. i posłowiem opatrzyła Zofia Szleyen. Kraków 1975.
- Valle-Inclán Ramón del: *Tyran Banderas*. Przeł. Zofia Szleyen. Kraków 1973.
- Vega Jesusa: *Francisco de Goya grabador: instantáneas. Desastres de la guerra*. Madrid 1992.
- Verdaguer Jordán: *Goya en los pentagramas de Menotti*. „Historia y vida” 1996, n° 80, s. 142–153.
- Vidal César: *España contra el invasor francés 1808*. Barcelona 2008.
- Viñanza Conde de la: *Goya. Su tiempo, su vida y sus obras*. Madrid 1887.
- Walker Joseph M.: *Historia de España*. Madrid 1999.
- Willem Linda M.: *Carlos Saura. Interviews*. Jackson 2003.

- Wilson-Bareau Juliet: *Goya, la década de los Caprichos: dibujos y aquefuertes*. Madrid 1992.
- Wilson-Bareau Juliet, Mena Marqués Manuela B.: *Goya: Truth and Fantasy. The Small Paintings*. Yale 1994.
- Witkowska Sylwia: *David Nebreda – szaleństwo sztuki czy sztuka szaleństwa?* W: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*. Red. Tomasz Ferenc, Joanna Studzińska. Łódź 2007, s. 111–119.
- Wojciechowski Piotr: *Taniec życia*. „Film” 1999, nr 4, s. 73.
- Wójcik Jerzy: *Światło. Propozycja ujęcia tematu*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 37–50.
- Yriarte Charles: *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris 1867.
- Zakrzewski Jan: *Iberyjskie wędrówki*. Warszawa 1973.
- Zapater y Gómez Francisco: *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza 1868.
- Zawanowski Kazimierz: *Francisco Goya y Lucientes*. Warszawa 1975.
- Zeugner Gerhard: *Barwa i człowiek*. Tłum. Jerzy Rogaczewski. Warszawa 1965.
- Zugaza Miguel: *Sobre el problema de “El Coloso”*. „El Pais” sábado 9 de agosto de 2008, s. 27–28.

Strony internetowe

- Ansón Arturo: *Las fuentes literarias de Goya*. W: <http://goya.unizar.es/infoGoya/> – dostęp: VII 2009.
- Cánovas Belchi Joaquín T.: «*Corazones sin rumbo*» (1928) de Benito Perojo: un ejemplo de la presencia de la vanguardia alemana en el cine español de los años veinte. W: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815041000570517429079/p0000001.htm> – dostęp: VII 2009.
- Carrete Parrondo Juan, Salamero Centellas Ricardo, Cabeza Fatás Guillermo: *Goya ¡Qué valor! Estampas: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Zaragoza 1996. W: <http://www.almendron.com/arte/pintura/goja/estampas/estampas.htm> – dostęp: VII 2009.

- Harguindey Ángel S.: *“Caniche” es una historia goyesca en nuestra época. Entrevista con su realizador, Bigas Luna*. “El País” 08/06/1979. W: http://www.Elpais.com/articulo/cultura/BIGAS_LUNA/_JOSe_JUAN_/CINE/ABCaniche/BB/historia/goyesca/epoca/elpepicul/19790608elpepicul_10/Tes/ – dostep: VII 2009.
- <http://goya.unizar.es/infoGoya/> – dostep: VII 2009.
- <http://www.antoniosaura.org> – dostep: VII 2009.
- Plou Alfonso: *El pintor y sus monstruos. Visiones sobre un artista genial*. „El País. Babelia” 04.11.2006. W: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/pintor/monstruos/elpepuculbab/20061104elpbabens_9/Tes – dostep: VII 2009.
- Villena Miguel Ángel: *Goya en imágenes, la imagen de Goya*. „El País” 4.11.2006. W: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Goya/imagenes/imagen/Goya/elpepuculbab/20061104elpbabens_8/Tes – dostep: VII 2009.

Chronologiczny indeks przywołanych dzieł Goi

1771 *Aníbal, vencedor, cruzando los Alpes* o *Aníbal, vencedor, que por primera vez miró a Italia desde los Alpes* (*Hannibal zwycięzca przekraczający Alpy* lub *Hannibal zwycięzca po raz pierwszy spoglądający z Alp w kierunku Italii*), Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero 135

Freski w Basílica Nuestra Señora del Pilar w Saragossie 21, 29, 247, 253

1772–1774 Freski w Cartuja de Aula Dei 21, 29, 247, 253

1773 *Autorretrato* (*Autoportret*), zbiory prywatne 215

1775–1792 Kartony dla Fábrica de Santa Barbara przywołane ogólnie 21, 23–24, 94, 96, 98, 107–108, 115, 117, 163, 164, 166, 169, 170, 184, 253, 257, 270, 286, 294, 296

1776 Kartony:

El baile a orillas del Manzanares (*Taniec nad brzegiem Manzanares*), Museo del Prado, Madryt 21, 172, 175, 176, 177, 181, 183, 202, 268, 294

La merienda (*Podwieczorek*), Museo del Prado, Madryt 21, 172, 181

1777 *La sagrada familia* (*Święta rodzina*), Museo del Prado, Madryt 21

Kartony:

Riña en la Venta Nueva (*Bójka pod Nową Oberżą*), Museo del Prado, Madryt 21, 172, 180

La riña en el Mesón del Gallo, zbiory prywatne 21

El paseo de Andalucía (*Spacer andaluzyjski*), Museo del Prado, Madryt 116, 164, 176, 181, 261–262, 269, 294

El bebedor (*Pijący*), Museo del Prado, Madryt 172

El quitasol (*Parasolka*), Museo del Prado, Madryt 172, 181

La cometa (*Latawiec*), Museo del Prado, Madryt 172, 183

Los jugadores de naipes (*Grający w karty*), Museo del Prado, Madryt 177, 180

1797–1798 *La tortura del petimetre* (*Tortura petimetre*), 195

1778 Kartony:

El ciego de la guitarra (*Ślepy gitarzysta*), Museo del Prado, Madryt 22, 27, 113, 165, 172, 176, 181, 295

La feria de Madrid (*Targ w Madrycie*), Museo del Prado, Madryt 175, 202

1778–1779 Kartony:

El cacharrero (*Sprzedawca porcelany*), Museo del Prado, Madryt 175, 180, 202

- 1778–1780 *Muchos han acabado así (Wielu tak skończyło)*, Museo del Prado, Madryt 154
- 1779 *El columpio (Huśtawka)*, Museo del Prado, Madryt 98, 113, 177, 183, 224, 259, 290, 294
- 1779 *Cristo en la cruz (Chrystus na krzyżu)*, Museo del Prado, Madryt 21, 122
- 1779–1780 *Novillada*, Museo del Prado, Madryt 214
- 1780 *El majo de la guitarra (Majo z gitarą)*, Museo del Prado, Madryt 163, 177
- 1780–1781 *Freski w Basílica del Pilar w Saragossie* 21, 118, 253
- 1782–1784 *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón (Kazanie św. Bernardyna ze Sieny przed Alfonsem Aragońskim)*, San Francisco el Grande, Madryt 23, 216, 247
- 1783 *El conde de Floridablanca (Hrabia Floridablanca)*, Banco España, Madryt 23, 216,
María Teresa de Borbón y Villabriga, National Gallery of Art, Washington 240
- 1784 *La familia del infante Don Luis (Rodzina infanta Don Luisa)*, Fundación Magnani-Rocca, Parma 23, 215–216, 222
- 1785 *La condessa-duquesa de Benavente o Duquesa de Osuna (Hrabina-księżna Benavente lub Księżna Osuna)*, zbiory prywatne 238–239
- 1786–1787 *Asalto al coche (Napad na powóz)*, zbiory prywatne 137
Procesión de aladea (Wiejska procesja), zbiory prywatne 188, 197
- Kartony:
- Las floreras o La primavera (Kwiaciarki lub Wiosna)*, Museo del Prado, Madryt 21, 180
- La vendimia o El otoño (Winobranie lub Jesień)*, Museo del Prado, Madryt 167
- El albañil herido (Ranny murarz)*, Museo del Prado, Madryt 24
- El albañil borracho (Pijany murarz)*, Museo del Prado, Madryt 24
- Los pobres en la fuente (Biedacy przy studni)*, Museo del Prado, Madryt 178, 186
- 1787 *La cucaña*, Colección Duque de Montellano, Madryt 263
- 1788 *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente (Święty Franciszek Borgia przy łóżku umierającego grzesznika)*, Catedral de Santa María, Walencja 25, 291
- La pradera de San Isidro (Łąka San Isidro)*, Museo del Prado, Madryt 22, 27, 84, 165, 168, 175, 180, 183, 202, 245, 250, 294–295

- La ermita de San Isidro el día de la fiesta (Kościółek San Isidro w dniu święta)*, Museo del Prado, Madryt 168, 175
- Familia de los duques de Osuna (Rodzina książąt Osuna)*, Museo del Prado, Madryt 164, 202, 238–239
- 1788–1789 Kartony:
- La gallina ciega (Ciuciubabka)*, Museo del Prado, Madryt 111, 167, 172, 175, 181, 183, 210, 259, 268, 269, 270, 290, 294
- 1790–1795 *Goya en el taller (Goya w pracowni)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 216–217, 218, 220
- 1791–1792 Kartony:
- El pelele (Pajac)*, Museo del Prado, Madryt 27, 113, 167, 176, 181, 183, 259, 294, 263, 269, 290, 294
- La boda (Zaślubiny)*, Museo del Prado, Madryt 172, 177, 197
- Los zancos (Szczudła)*, Museo del Prado, Madryt 113, 172, 191
- Las mozas del cántaro (Dziewczyny z dzbanami)*, Museo del Prado, Madryt 261
- 1793 *El asalto al coche (Napad na powóz)*, zbiory prywatne 137
- Apartado de los toros (Zamykanie byków)*, zbiory prywatne 177
- Pasa con capa (Krok z kapą)*, zbiory prywatne 182
- 1793–1794 *El asalto de los ladrones (Napad rozbójników)*, zbiory prywatne 137
- Comicos ambulantes (Wędrowni cyrkowcy)* 74, 168
- Interior de cárcel (Wnętrze więzienia)* 138
- 1794 *Corral de locos (Dziedziniec szaleńców)*, Meadows Museum, Dallas 25
- 1795 *Francisco Bayeu*, Museo del Prado, Madryt 41
- El duque de Alba (Książę Alba)*, Museo del Prado, Madryt
- La duquesa de Alba (Księżna Alba)*, Museo del Prado, Madryt 38, 191–192, 221, 222, 227, 259, 262, 273–274, 295
- La duquesa de Alba y „La Beata” (Księżna Alba i „La Beata”)*, Museo del Prado, Madryt 38
- 1795–1797 *Autorretrato (Autoportret)*, The Metrolita Museum of Art, Nowy Jork 42, 216, 220
- 1795–1798 *Pedro Romero*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Teksas 106–107, 242
- 1796–1798 *Josefa Bayeu Goya* [?], Museo del Prado, Madryt 231–231
- Álbum A o Álbum de Sanlúcar (Album A lub Album z Sanlúcar)* przywołany ogólnie 38, 226, 228

Poszczególne grafiki:

La duquesa de Alba con María de la Luz en sus brazos, Museo del Prado, Madryt 228

Joven estirándose la media (*Młoda kobieta wciągająca pończochę*), Museo del Prado, Madryt 169

1796–1797 Rysunki z *Albumu B*:

Galán con una maja (*Zalotnik z maja*), Museo del Prado, Madryt 225

1796–1799 Cykl graficzny *Caprichos* (*Kaprysy*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 23, 26, 27, 29, 30, 31, 38, 42, 43, 53, 54, 60, 79, 88, 89, 90, 93, 94, 97, 115, 116, 117, 130, 158, 165, 167, 169, 173, 175, 181, 186, 187, 188, 190, 192–193, 196–198, 201, 202, 203, 205, 213, 217, 219, 220, 224, 225, 228, 233, 237–238, 245, 251, 258, 263, 264, 279, 285

1797 *La duquesa de Alba*, The Hispanic Society of America, Nowy Jork 37–38, 106, 172–173, 175, 221, 226, 227, 256, 265, 289, 295

La duquesa de Alba y „La Beata” (*Księżna Alba i „La Beata”*), Museo del Prado, Madryt 38

Martín Zapater, Museo de Bellas Artes, Bilbao 29

Grafiki z serii *El espejo indiscreto* (*Niedyskretne lustro*), Museo del Prado, Madryt 93, 109, 173, 188, 195–197, 203, 207

1797–1798 *Vuelo de brujas* (*Lot czarownic*), Museo del Prado, Madryt 51, 260

El aquelarre (*Sabat czarownic*), Fundación Lazaro Galdiano, Madryt 25

La lámpara del diablo o Una escena de “Lámpara del diablo” (*Lampa diabła lub Scena ze sztuki „Lampa diabła”*), National Gallery, Londyn 49–51, 53

Gaspar Melchor de Jovellanos, Museo del Prado, Madryt 28–29

La tortura del petimetre (*Tortura petimetre*), Museo del Prado, Madryt 195

1797–1800 *La maja desnuda* (*Maja naga*), Museo del Prado, Madryt 28, 38, 77, 79, 85, 106, 108, 116, 123, 130, 172, 204–205, 206–207, 221, 225, 227, 229–230, 241–242, 251, 253, 260, 264, 271, 287, 291, 296–297

Autorretrato (*Autoportret*), Musée Bonnat, Bayonne 42, 215, 215

1798 Freski w Ermita San Antonio de la Florida, Madryt 25, 107, 117, 127, 168, 177, 202, 223, 253, 295

1798–1800 *La visita del fraile o El crimen de Castillo* (*Wizyta mnicha lub Sprawa Castillo I*), Colección Marqués de la Romana, Madryt 46

- Interior del prisión o El crimen de Castillo (Wnętrze więzienia lub Sprawa Castillo II)*, Colección Marqués de la Romana, Madryt 46, 138, 173
- 1798–1812 *Hospital de los apestados (Szpital zadżumionych)*, Colección Marqués de la Romana, Madryt 138
- 1799 *La Tirana*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 164, 241–242, 269–270
- Leandro Fernández de Moratín*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 29
- Carlos IV cazador (Karol IV w stroju myśliwego)*, Palacio Real, Madryt 235
- La reina María Luisa con mantilla (Królowa María Luisa w mantyli)*, Palacio Real, Madryt 236, 236
- María Luisa a caballo (Konny portret Marii Luisy)*, Museo del Prado, Madryt 84, 236
- 1800 *Condesa de Chinchón (Hrabina de Chinchón)*, Museo del Prado, Madryt 52, 240–241
- El sueño de la mentira y inconstancia (Sen kłamstwa i niestałości)*, Museo del Prado, Madryt 94, 221, 223, 224
- 1800–1801 *La familia de Carlos IV (Rodzina Karola IV)*, Museo del Prado, Madryt 42, 76, 83, 84, 90, 128, 211–212, 274, 295
- 1800–1805 *La maja vestida (Maja ubrana)*, Museo del Prado, Madryt 38, 123, 172, 175, 260, 291, 296–297
- 1801 *Manuel Godoy*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 52, 164, 237
- 1805 *Doña Josefa Bayeu*, zbiory prywatne 231
- 1805–1808 Grafiki z *Albumu E*:
- No es siempre bueno el rigor (Nie zawsze dobry jest rygor)* 27
- 1806–1807 *„El Margato” amenaza con su fusil a Fray Pedro de Zaldivia („El Margato” grozi karabinem bratu Pedro)*, The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246
- Fray Pedro desvía el arma de „El Margato” (Brat Pedro unika broni „El Margato”)*, The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246
- Fray Pedro arrbata al fusil a „El Margato” (Brat Pedro wyrzywa karabin z rąk „El Maragato”)*, The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246

- Fray Pedro golpea a „El Margato” con culata del fusil* (Brat Pedro uderza „El Margato” kolbą karabinu), The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246
- Fray Pedro dispara contra “El Margato”* (Brat Pedro strzela do “El Margato”), The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246
- Fray Pedro ata a “El Margato”* (Brat Pedro wiąże “El Margato”), The Art Institute of Chicago 46, 137–138, 246
- 1808 *El coloso* (Kolos), Museo del Prado, Madryt 43–44, 74
- 1808–1810 *Buena mujer parece* (Wydaje się, że to dobra kobieta), Museo del Prado, Madryt 174
- Hasta la muerte* (Aż do śmierci), Lile, Palais des Beaux-Arts 196
- En el talego de carne lleba su patrimonio* (W worku na mięso nosi swój dobytek), Museo del Prado, Madryt 188
- Visión burlesca* (Wizja komiczna), Museo del Prado, Madryt 188
- Comer bien, beber mejor y dormir, olgar i pasear* (Dobrze zjeść, wypić jeszcze lepiej, odpoczywać i spacerować), Museo del Prado, Madryt 188
- 1808–1812 *Bandidos fusilando a sus prisioneros o Asalto de bandidos I* (Bandyci rozstrzeliwujący jeńców lub Napad bandytówI), Colección Marqués de la Romana, Madryt 46
- Bandidos desnudando a una mujer o Asalto de bandidos II* (Bandyci rozbierający kobietę lub Napad bandytówII), Colección Marqués de la Romana, Madryt 46, 188
- Bandido apuñalando a una mujer o Asalto de bandidos III* (Bandyci zabijający kobietę lub Napad bandytówIII), Colección Marqués de la Romana, Madryt 46
- Fusilamiento en un campamento militar* (Rozstrzelanie w obozie wojskowym), Colección Marqués de la Romana, Madryt 138
- Maja y celestina al balcón* (Maja i celestyna na balkonie), Colección B. March, Palma de Mallorca 116, 164
- Majas en el balcón* (Majas na balkonie) The Metropolitan Museum, Nowy Jork 79, 116, 164, 177
- Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* (Martwa natura z żebrami, grzbietem i głową jagnięcia), Musée du Louvre, Paryż 244
- Bodegón con salmón* (Martwa natura z łososiem), Oskar Reinhart Collection, Winterthur 244

- Bodegón con pavo muerto (Martwa natura z zabitym indykiem)*, Museo del Prado, Madryt 244
- Aves muertas (Martwe ptaki)*, Museo del Prado, Madryt 244
- Pavo pelado y sartén (Oskubany indyk i patelnia)*, Alte Pinakotek, Monachium 244
- 1808–1814 *El dos de mayo 1808 o La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol (Drugi maja 1808 lub Szarża mameluków na Puerta del Sol)*, Museo del Prado, Madryt 26, 54, 59, 61, 114, 116, 117, 121, 137, 143, 144, 150, 175, 346
- El tres de mayo 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío (Trzeci maja 1808 lub Rozstrzelanie powstańców madryckich)*, Museo del Prado, Madryt 26, 52, 54, 57, 59, 60, 74, 76, 77, 89, 103, 114, 116, 117, 132, 137, 138, 144, 147, 148–151, 246, 250, 262, 264, 288, 294, 296
- El dos de mayo de 1808 en Madrid (Drugi maja 1808 roku w Madrycie)*, Ibercaja, Saragossa 26
- Interior de prisión (Wnętrze więzienia)*, The Bowes Museum, Barnard Castle 138
- 1809 *Juan Martín Díaz „El Empecinado”*, zbiory prywatne 136, 214
- 1810 *Alegoría de Madrid (Alegoria Madrytu)*, Museo Municipal, Madryt 56–57, 263
- 1810–1814 *Grafiki z Albumu C*
- Por descubrir el movimiento de la tierra (Za odkrycie ruchu ziemi)*, Museo del Prado, Madryt 25
- No se puede mirar (Nie można na to patrzeć)*, Museo del Prado, Madryt 161
- El agarrotado (Uduşzony garota)* 154
- 1810–1815 *Cykl graficzny Los desastres de la guerra (Okropności wojny)*, Calcografía Nacional, Madryt 24, 25, 45–46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 74, 76, 78, 93, 89, 116, 132–142, 149, 150, 152, 154, 160, 161, 214, 220, 245, 250, 257, 258, 264, 270–271, 276, 278, 296
- 1812 *Duque Wellington a caballo (Konny portret księcia Wellingtona)*, Apsley House, Londyn 242–243
- 1812–1814 *Lux ex tenebris (Światło z ciemności)*, Museo del Prado, Madrid 56
- Alegoría de la Constitución de 1812 (Alegoria konstytucji z 1812 roku)*, Nationalmuseum, Sztokholm 56
- Procesión de disciplinantes (Procesja biczowników)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 197

- Corrida en un pueblo (Korrida w miasteczku)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 214
- 1812–1819 *El entierro de la sardina (Pogrzeb sardynki)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 26, 112, 113, 178, 183, 213
- 1814–1816 Cykl graficzny *Tauromaquia (Tauromachia)*, Banco de España, Madryt 25, 54, 103, 108, 166, 179, 182–183, 204, 262, 264, 295
- 1814–1824 Grafiki z *Albumu C*:
- Por descubrir el movimiento de la tierra (Za odkrycie ruchu ziemi)* 25
- 1815 *Autorretrato (Autoportret)*, Museo del Prado, Madryt 68–69, 144–147, 213, 214–215
- Autorretrato (Autoportret)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 146–147
- Corrida de toros (Korrida)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt 180
- 1815–1824 Cykl graficzny *Disparates (Szaleństwa)*, Calcografía Nacional, Madryt 26–27, 53, 79, 93, 178, 189, 199, 258, 262
- 1816–1818 *También riñen las viejas*, Biblioteca Nacional, Madryt 188
- 1817 *Santas Justa y Rufina (Św. Justa i św. Rufina)* 25
- 1817–1820 *Mujeres rezando (Modlące się kobiety)*, Biblioteca Nacional, Madryt 186
- Titiriteos en el pueblo*, Museo del Prado, Madryt 187
- Bornico que anda en dos pies (Osiołek, który chodzi na dwóch nogach)*, Museo del Prado, Madryt 187
- La muerte de Abel por Cain (Śmierć Abła z rąk Kaina)*, Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford 151, 198
- 1819 *La última comunión de san José de Calasanz (Ostatnia komunia św. Józefa Kalsantego)*, Escuelas Pías de España, Madryt 25, 213–214
- 1820 *Goya atendido por Arrieta*, Minneapolis Institute of Arts 218, 219
- Sol de justicia (Słońce sprawiedliwości)*, Museo del Prado, Madryt 56
- 1820–1823 *Pinturas negras (Czarne malowidła)*, Museo del Prado, Madryt – przywołane ogólnie: 22–23, 24, 27, 30, 31, 44, 73, 77–78, 80–81, 86, 87, 89, 97, 114, 116, 117, 123, 128, 152, 166, 194, 216, 217, 233, 245, 254, 255–256, 261, 278, 283, 288, 291
- Poszczególne obrazy:

- Duelo a garrotazos (Pojedynek na kije)* Museo del Prado, Madryt 151–153, 194, 263, 287
- Perro o Perro semihundido (Pies lub Pies na wpół zasypany)*, Museo del Prado, Madryt 73, 123,
- Leocadia o Manola (Leokadia lub Manola)*, Museo del Prado, Madryt 233
- El Gran Cabrón (Wielki Kozioł)*, Museo del Prado, Madryt 86
- Saturno (Saturn)*, Museo del Prado, Madryt 22, 81, 122, 155–159, 189
- Judith y Holofernes (Judyta i Holofernes)*, Museo del Prado, Madryt 22, 156
- La romería de San Isidro (Pielgrzymka do San Isidro)*, Museo del Prado, Madryt 22, 27, 184, 245
- Asmodea*, Museo del Prado, Madryt 89
- 1823 *Leandro Fernández de Moratín*, Museo de Bellas Artes, Bilbao 29
- 1824 *Mendigo ciego con su perro (Ślepy żebrak ze swoim psem)*, Fundación Lazaro Galdiano 187
- 1825 *El vito*, Calcografía Nacional, Madryt 175, 178, 197
- 1824–1828 *Coche barato y tapado (Pojazd tani i wygodny)*, Museo Cerralbo, Madryt 188
- Aún aprendo (Wciąż się uczę)*, Museo del Prado, Madryt 124, 131, 218
- Religioso comiendo de un barreño (Zakonnik jedzący z miski)*, Museo del Prado, Madryt 186
- Viejo columpiándose (Huśtający się starzec)*, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin 213
- 1825 Cykl graficzny *Toros de Burdeos (Byki z Bordeaux)*, Calcografía Nacional, Madryt 25, 127
- 1825–1827 *La lechera de Burdeos (Mleczarka z Bordeaux)*, Museo del Prado, Madryt 44, 77